CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

565-566

julio-agosto 1997

DOSSIER
José Bianco

Claudio Magris
Elías Canetti y el imperio en el aire

Juan José Sebreli
Borges: nihilismo y literatura

Nilo Palenzuela
Unamuno y Borges

Notas sobre Blanco White, Sergio Pitol,
Paolo Valesio y Erich Korngold

Poemas de Tomás Segovia y Luis García Montero

Entrevista con Gastón Baquero

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-97-001-1

No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados

565-566 ÍNDICE

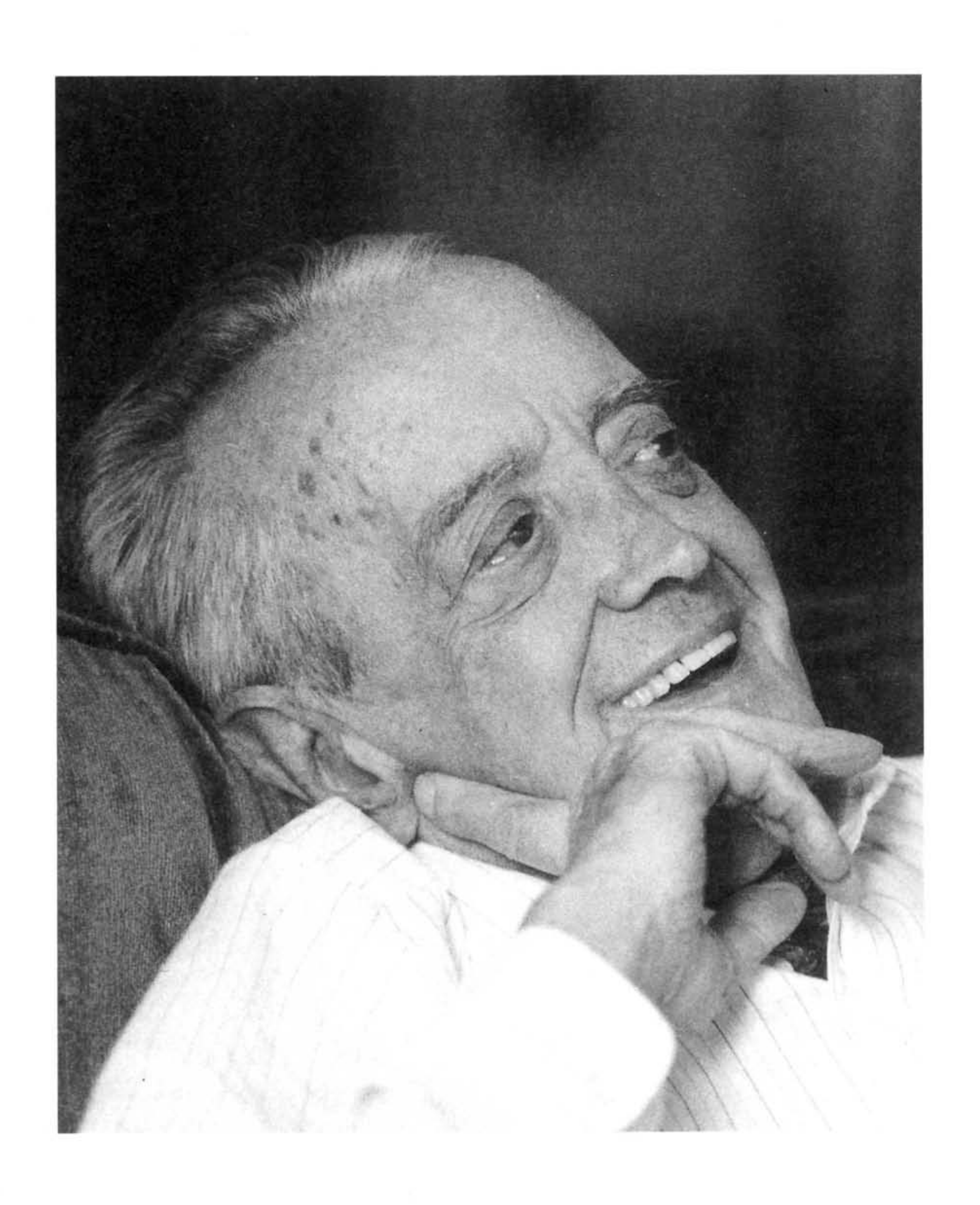
DOSSIER
José Bianco

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
José Bianco



José Bianco. Fotografía de José Lamarca

Bianco, de vuelta

Sensible, culto y discreto, José Bianco (1908-1986) había hecho del trabajo intelectual una continuidad fecunda. Piénsese, tan sólo, en las traducciones que llevó a cabo, y que van de La cartuja de Parma *a* Malone muere *de Beckett, de Paul Valéry a Henry James, y de Ambrose Bierce a Roland Barthes, sin olvidar los* Escritos íntimos *de Mauriac y* Las criadas *de Genet.*

Pero esta aprobación íntima de literaturas como la inglesa, norteamericana o francesa, no lo llevó a dejar de lado su propia literatura, la argentina, y, en prolongación natural, la española e hispanoamericana. Sur *acogió sus reseñas sobre Lorca o sus ensayos largos sobre Mallea del mismo modo que a fines de los 30* El Hogar *le encargaba la sección titulada «Libros y autores de idioma español» mientras Borges estaba a cargo de «Libros y autores de idiomas extranjeros».*

Por ello, Ortega y Reyes, Marechal y Silvina Ocampo fueron, en su momento, leídos con la certera perspicacia con que Bianco glosaba cualquier texto. Sin ninguna pedantería, y con una dúctil trasparencia que el tiempo fue haciendo más cálida y envolvente, opinaba, discrepaba, intercalaba citas y no descartaba, nunca, el humor, para acercar a ese lector ignorado que siempre tenía presente, trátese de la poesía de Eduardo González Lanuza como de los cuentos de Virgilio Piñera.

Auténtico hombre de letras, cultivaba la versión como la nota, el perfil como la crónica, y nunca desdeñó ni la corrección de pruebas ni el preparar originales para la imprenta. Así sucedió de julio de 1961 a septiembre de 1966, cuando fue Director de Colecciones en la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) y puso especial cariño en la serie «Genio y figura». Sus cartas a Germán Arciniegas, autor del volumen dedicado a Jorge Isaacs, son ejemplares por su falta de ejemplaridad. Se trataba del coloquio entre editor y autor, no descuidando ningún detalle técnico, que poco a poco se transformaba en charla de amigos: ¡cuán fogoso debía ser Isaacs con las guajiras!, ¡qué película podría hacerse con su vida! (ver J.G. Cobo Borda: Arciniegas de cuerpo entero, *Bogotá, Planeta, 1987, pp. 363-367).*

Pero todo cuanto hacía atractiva su escritura se apoyaba, con firmeza, en una sólida base ética. El renunciar a EUDEBA cuando se intervino

la Universidad de Buenos Aires bajo el gobierno del general Onganía. El renunciar a Sur *por la forma en que Victoria Ocampo interpretó su viaje a Cuba, para ser jurado del premio «Casa de las Américas».*

Recibió el reconocimiento de los mejores, de Borges a Cintio Vitier, apenas publicó sus primeros libros, como Las ratas *y* Sombras suele vestir, *y mantuvo un fluido diálogo, dentro de la vida intelectual hispanoamericana, con espíritus que siempre le fueron afines y que han reconocido públicamente su magisterio, como Octavio Paz, quien se sintió investido caballero de las letras al recibir, de Bianco, invitación para colaborar en* Sur. *Esto hace aún más significativas las páginas que ahora rescatamos y en las cuales Bianco recuerda su amistad con Paz, en una charla de 1984.*

Pero el énfasis, en esta ocasión, se halla puesto en una deliciosa prehistoria europea de la labor crítica de Bianco que contempla a Rilke y Ana de Noailles, Raymond Roussel y Jules Romains, además de las presencias tutelares de su mundo: Proust, Julien Benda, Stendhal.

El joven que escribía sobre Leo Ferrero en 1934 en La Nación *y entraba a trabajar en julio de 1938 en* Sur *es hoy en día todo menos un escritor conocido o popular. Pero la minoría stendhaliana de los* happy fews *que apunta siempre a un porvenir más perdurable que las leyes del mercado, encontrará en el aparente anacronismo de estas páginas amarillas por el tiempo un verdor inextinguible. El que brinda una mente, no por afable y hospitalaria, menos dotada de vigor y entereza crítica*.*

Juan Gustavo Cobo Borda

* *Una primera selección de artículos de José Bianco se publicó en esta revista, en el nº 516, junio de 1993.*

Sobre el *Itinéraire de Paris à Buenos-Ayres*

Con motivo de su segundo libro, que nos toca tan de cerca, Jean-Jacques Brousson ha cosechado diatribas más violentas aún que las recibidas después de publicar su *Anatole France en pantoufles.* Este itinerario de París a Buenos Aires cuyo recorrido nos relata, en el cual echa el resto de su bilis y rebusca las últimas anécdotas del maestro perdidas en su memoria, ha tenido la virtud de sacar de quicio a todo el mundo. La crítica, escandalizada, señala con el índice al irreverente secretario, y para defender al maestro adopta actitudes llenas de moralidad, que Anatole France, con su consabido escepticismo, hubiera estado lejos de suscribir. Lo llama sucesivamente irrespetuoso, indelicado, inmoral... A favor de esto, el libro corre de mano en mano, se comenta *sotto voce* en su parte escandalosa, y la vetusta figura del popular escritor, que desde hace tres largos años descansa bajo tierra en el Panteón de Neuilly, adquiere una jovial y benevolente actualidad.

Por otra parte, el libro es entretenido, de fácil lectura y está muy bien escrito. Brousson, en los años que permaneció al lado de Anatole France, se asimiló a su manera de escribir. Aunque en las últimas páginas se queje de esta influencia ajena que se ha infiltrado en su estilo, la verdad es que constituye lo mejor de su obra. Más tarde es probable que niegue su filiación literaria, tal cual lo hizo con Renan el mismo France. Pero, por ahora, esa contradicción continua y ese «ilustre tartamudeo» son los que prestan al libro un inquietante interés. Como llevados por él mismo, nos inmiscuimos en la personalidad de Anatole France, conocemos sus pensamientos íntimos e insospechados y lo percibimos tal cual fue en vida, sin ese *maquillaje* convencional que desfigura la fisonomía de los hombres célebres y pretende convertirlos en seres completamente distintos de los demás.

A través de la obra de Brousson, se presiente una gran verdad. Es fácil darse cuenta de que allí no hay nada falso; de que, en suma, el secretario no ha «inventado nada», más que por razones de índole moral, porque no ha tenido necesidad de hacerlo; siete años pasados al lado de M. Bergeret pueden suministrar con largueza varios tomos de anécdotas indiscretas y de revelaciones sorprendentes. Estos dos libros superficiales y malévolos, alentados por un indudable propósito de venganza, dicen sobre el autor de *La Vie Littéraire* mucho más que algunos encomiosos estudios publicados. Los innumerables lectores de France no pueden dejar de comprender que así debió de haber sido el «maestro», y sus simpatías se ven redobladas ante el valetudinario lleno de seducción, amanerado, retórico, paradojal, libertino. Su duplicidad, en lugar de indignar, hace sonreír indulgentemente: se convierte en un motivo más

de admiración. Con la experiencia que ha adquirido con los años, Anatole France abruma a fuerza de lisonjas a los mismos seres que interiormente menosprecia. Claro está que un libro así, reflejo fiel del pensamiento íntimo de un escritor de fama, ha de dejar a su paso, como una carga de artillería, el tendal de heridos. La segunda obra de Brousson, más aún que la primera, es de suma virulencia, y son sus peligros los peligros inherentes a la sinceridad. El juez que tan amablemente albergó al popular escritor en su casa; el medallista que grabó su efigie y a quien halagó su pseudo-amistad; el club argentino que supo ovacionarlo: todos sufren la pequeña herida que M. Bergeret inflige, despreocupado y antojadizo. Sus apreciaciones resultan doblemente crueles porque las más de las veces son injustas. Y las decepciones recibidas se perfilan en forma de rencor.

Con todo, mal harían en tomar en serio los juicios de Anatole France a través de la versión del *petit secrétaire,* que sólo nos enseña uno de sus aspectos, aunque éste sea el que más nos interesa. M. Bergeret habla del Jockey Club en la misma forma que de «ce pauvre Renan, qui amollit et affadit tout ce qu'il touche». Su insidioso humorismo y su monocorde ironía, acentuada por el viaje fracasado, se desbordan sobre hombres y cosas, y muchas veces se ensañan, justo es reconocerlo, con las ridiculeces y los defectos de que adolecemos. En la época de su viaje, Buenos Aires le presentaba un amplio blanco sobre el cual podía ensayar con buen éxito su puntería; blanco que se ha tratado de achicar paulatinamente, acortando la distancia que nos separa de Europa; haciendo lo posible para que poco a poco dejen de considerarnos *américains de ventres dorés* y «estancieros insaciables». A Dios gracias, ya comenzamos a pesar algo en la balanza europea. Y nuestro platillo bajará más y más con el tiempo, sin que por esto debamos irritarnos contra un libro cuyo único defecto es proclamar ciertas cosas con voz por demás aguda. Contrariamente a lo que aconseja el señor Schiaffino en un artículo de *La Nación,* nuestra buena voluntad hacia Anatole France no debe decrecer. De ciertos aspectos de su vida íntima no habrían quedado vestigios, a no mediar la «ingratitud» de su secretario. Que, a nuestra vez, no nos llegue el turno de mostrarnos ingratos. No vituperemos la ingeniosa obra de Brousson. De ella surge Anatole France mejor que nunca, familiar y sonriente con su aspecto de niño sabelotodo, *enfant gaté* temible, encantador y exasperante a la vez. Jean-Jacques Brousson, inteligentemente, lo quita del cementerio de Neuilly y lo pone a nuestro alcance, con sus exóticos turbantes encuadrándole el rostro fatigado y juvenil; mareándonos con su charla erudita y divirtiéndonos con sus anécdotas licenciosas, en medio de esa *Villa Saïd,* especie de cambalache profuso y pintoresco, que ya ha dejado de parecernos un santuario inaccesible.

A través de los dos libros publicados por Brousson, M. Bergeret se nos aparece escarnecido, rebajado, colmado de defectos. El secretario, con un golpe de audacia, ha levantado el lienzo y puesto en descubierto los clásicos pies de barro de la estatua. Pero por un fenómeno inverso, ahora que lo sabemos pródigo en debilidades como los demás hombres, acrece hacia él nuestra comprensión y una suerte de ternura. Bendecimos esas imperfecciones que han servido para acercarlo a nosotros, esos pequeños defectos sin los cuales, como él lo demostró en *Les Dieux ont soif,* uno de sus buenos libros, se pierde toda noción de humanidad. Mil veces preferibles a las más rigurosas virtudes, y que, a la larga y con el correr del tiempo, constituyen la base sobre la cual se asientan nuestras mejores cualidades.

(*Nosotros,* enero de 1928)

Rilke y el joven poeta

Diez cartas espaciadas en cinco años, de 1903 a 1908, gravitaron intensamente en el destino de Franz Kappus. El futuro general, a la sazón cadete en la Academia Militar de Austria, contempla la perspectiva de renunciar al ejército por un incierto porvenir literario, y a la vez duda ante ese germen de creación espiritual que se agita en él y lo aísla del resto de sus condiscípulos. ¿Si su sacrificio resultase estéril? ¿Si no tuviera talento? Una tarde, en el parque de la academia, lee un libro de poemas, sentado a la sombra secular de los castaños. El capellán pasa junto a él, le toma el libro en las manos, y luego de hojearlo murmura pensativamente, mirando a lo lejos: «Así, pues, mi alumno Rilke ha llegado a ser poeta».

Entonces le cuenta cómo Rilke, alumno suyo en otro colegio militar, entró en la Escuela Superior de Oficiales, pero al poco tiempo abandonó la carrera de las armas y se marchó con sus padres a Praga. Era un muchacho desgarbado y pálido. El viejo profesor, hasta ese momento, no había vuelto a saber más de él.

¡Misterioso poder del espíritu que obra sobre nosotros, destila su influjo y nos une a las personas que admiramos y atravesaron en la vida experiencias semejantes a las nuestras! Un episodio contado al azar ilumina los versos delicados y patéticos contenidos en el libro, borra el tiempo y la distancia, acerca a quienes no se conocen y tal vez no lleguen a conocerse, y crea entre ellos un nexo mucho más sutil que la costumbre, el trato diario, los rostros familiares, los lazos de la sangre. El ser más próximo a este adolescente de veinte años, hermético con sus amigos, sus padres y profe-

sores, el único ser capaz de comprenderlo, es un poeta lejano que vive en París. Franz Kappus le envía sus ensayos pidiéndole que los juzgue, junto con una larga carta escrita al correr de la pluma, donde le habla de su tedio y rebeldía entre la ciega rutina del colegio, de su angustia consiguiente a su falta de comunicación con los seres humanos, de los impulsos y desfallecimientos de creación poética que brotan alternativamente en la soledad de su alma. «Me abrí a él por completo, como nunca lo había hecho hasta entonces, como no volvería a hacerlo jamás».

Aquí comienzan las diez cartas de Rilke. Kappus ya no agrega una palabra. «Cuando un príncipe se dispone a hablar –concluye–, debemos permanecer en silencio».



La contestación a su carta parece tener por objeto aumentar la perplejidad del poeta novel. Rilke lo induce a sacar se su inquietud el mayor partido posible, a fin de llegar en esta forma a superarla. «La creación artística sólo es valedera cuando surge de una necesidad», dice. «Usted me pregunta si sus versos son buenos. Su mirada está vuelta hacia fuera. Y eso es lo que usted no debe hacer. Nadie puede aportarle una ayuda o un consejo. Nadie. Entre en usted mismo, indague el impulso que lo lleva a escribir. Examine si sus raíces brotan de lo más hondo de su corazón. Confiésese usted mismo: ¿moriría si me prohibieran escribir? Esto, sobre todo, pregúnteselo en la hora más silenciosa de su noche: ¿estoy verdaderamente obligado a escribir? Si la respuesta es afirmativa, si usted puede hacer frente a una tan grave pregunta por un rotundo y simple: 'debo', entonces construya su vida de acuerdo con esta necesidad».

He aquí la ruta que Rilke le traza. Para construir su vida ha de encontrar dentro de sí los gérmenes fecundados que le permitan desarrollarla hasta la plenitud. Escuche su voz interior, alimente sus problemas, familiarícese con ellos. Poco a poco comenzarán a despejarse. El hombre en busca de su destino choca necesariamente con la dificultad, es decir con el dolor, en tanto la dificultad se vence. Y el dolor, así considerado, constituye el germen más fecundo. «Para todas las cosas existen soluciones fáciles (convencionales), las más fáciles de las soluciones fáciles. Está claro, sin embargo, que debemos atenernos a lo difícil. Cada ser se desarrolla y se defiende según su modo propio y obtiene, a todo precio y contra todo obstáculo, esa forma única que es su yo». Ahora bien: la difícil búsqueda de sí que Rilke propone al joven poeta, hasta dar con los manantiales secretos que habrán de regar y fecundar su vida, no necesita de la soledad como de un complemento indispensable.



Nietzsche medía el valor de un hombre por la cantidad de soledad que es capaz de resistir. El hombre infiel a su destino se vuelve medroso y teme los instantes de absoluta sinceridad consigo mismo. El universo posee un ritmo al cual debemos ajustarnos desde temprano. Este ritmo late dentro de cada ser y únicamente puede percibirse en medio del silencio. Cuando lo hemos infringido, la soledad y el silencio se alzan frente a nosotros, adustos e insoportables como jueces. Nos enrostran las posibilidades desbaratadas, las horas dispersas... ¿En qué empleamos esa sucesión de horas breves y preciosas que constituyen nuestra vida? ¿En qué empleamos nuestra vida, verdadera «escuela de príncipes», como la llamaba Novalis? Cada hora era una flor cuyo perfume convenía a nuestra miel. Nos invitaba a penetrar en ella y a progresar en nosotros, a dar un paso hacia adelante en la senda del perfeccionamiento individual. Pero no escuchamos el llamado de las horas y preferimos sofocarlo en la disipación, en la frivolidad, en la inercia, en espectáculos de una vaciedad nauseabunda, en largas charlas inútiles con antiguos amigos a los cuales nada tenemos que decir. Y hemos conseguido que nuestra soledad se pueble de fantasmas en forma de recriminaciones. Ahora huimos de ella más que nunca. Más que nunca necesitamos del ruido artificioso que llega de afuera, e incluso lo bendecimos cuando nos ensordece hasta el extremo de procurarnos breves momentos de calma, durante los cuales creemos no oír la queja que mana de nosotros como un reproche ininterrumpido.

Sin embargo, esta queja asume en ocasiones acentos tan punzantes que una piedad insospechada parece desbordar y romper, por primera vez, los moldes individuales. El silencio deja de juzgarnos, abandona su actitud hostil, nos echa en cara tiernamente que arruinemos nuestra vida. Y así como a través del reproche de una madre comprendemos que otra vida distinta –su propia vida– se halla en juego mezclada a la nuestra, así el hombre, ante el mal voluntario infligido a sí mismo, comprende que este mal no repercute exclusivamente sobre él. Repercute en algo más vasto, superior al hombre. Vulnera el sentido inmanente que reside en todo el universo, del cual el hombre forma parte.



Las contestaciones de Rilke nos permiten reconstruir las cartas de Franz Kappus. Kappus atraviesa por una de esas crisis características de la adolescencia, durante las cuales el joven, desmembrado de sus semejantes y al parecer olvidado de la mano de Dios, se debate en medio de las angustiosas preguntas del espíritu, del alma y de la carne, buscando para las tres preguntas una respuesta que no le llega de ninguna parte. Y Rilke lo incita a que no reniegue de la soledad y la considere como el estado preliminar e insustituible a toda profunda solidaridad humana. «Si usted

siente que su soledad es grande, regocíjese. ¿Qué sería una soledad que no fuese una gran soledad? Casi todos conocemos horas que cambiaríamos voluntariamente por un trato cualquiera, aun trivial y mediocre, por la apariencia del menor acuerdo con el primer venido, aún el más indigno... Pero quizás esas horas son precisamente aquellas en las cuales crece la soledad, y su crecimiento es doloroso como el crecimiento de los niños, y triste como los últimos días del invierno, antes de que llegue la primavera... No se inquiete. Una sola cosa es necesaria: la gran soledad interior. Pasear dentro de sí durante horas y no encontrar a nadie».

En las cartas sucesivas Rilke desarrolla el tema de la soledad. Cual envolventes oleajes de música, sus períodos se hacen cada vez más amplios, más conmovedores. Sus conclusiones, más osadas. Mediante la contemplación asidua de su yo íntimo, el individuo toma posesión del vínculo que lo liga, a través de cosas y seres, con el universo. Su evolución se cumple y de allí nace un nuevo resplandor. Las mismas tentaciones por salir de su soledad pueden ayudar al hombre, si sabe utilizarlas en la reflexión y la calma, como un instrumento para extender esta soledad a un país todavía más rico y distante. «Es bueno estar solo porque la soledad es difícil, y que una cosa sea difícil debe ser una razón para persistir en ella. Es bueno amar porque amar es difícil. El amor de un ser humano por otro es la prueba más ardua para cada uno de nosotros, el más alto testimonio de nosotros mismos. Los jóvenes no saben amar todavía: deben aprender. Y todo aprendizaje es soledad, porque es una época de reclusión, de clausura». ¿Y las tristezas? «Las únicas tristezas malas y peligrosas son las que se transportan a la multitud para que las cubra. La tristeza entra en nosotros como un desconocido. Mientras más silenciosos, pacientes y recogidos estamos en nuestra tristeza, más eficazmente se introduce. Acaba por convertirse en la carne de nuestro destino y nos mantiene estrechamente ligados a él hasta que el destino se escape de nosotros para cumplirse, es decir para proyectarse sobre el mundo».

Se trata de atesorar el mayor cúmulo posible de riqueza a fin de aumentar el valor de nuestra entrega. La soledad, en el concepto de Rilke, es «trabajo, jerarquía y oficio».



Rilke se refiere apenas a los versos del joven poeta. En la primera carta comprueba que no evidencian una manera propia; contienen gérmenes tímidos de personalidad. En la carta séptima le adjunta, copiado con su letra, un soneto que Kappus posteriormente le remitió. «Lea estos versos como si fueran de otro –escribe–, y verá hasta qué punto le pertenecen».

Sí; Rilke no le habla al joven poeta de sus versos. ¿Qué podría decirle? «Nada hay peor que la crítica para abordar las obras de arte. Únicamente

el amor puede captarlas y ser justo con ellas». Le habla, en cambio, de otra obra que él, no ya como poeta, sino como hombre, como todos los hombres, está llamado a crear y llevar a la plenitud: su propia vida.

El artista realiza la obra de arte con los materiales de su vida. Pero a su vez el esfuerzo creador, cuando responde a una modalidad substancial, se convierte en el principal material de la vida del artista, en el único medio que tiene a su alcance para fecundarla.

El artista describe una doble trayectoria. Extraña su espíritu y lo desplaza hacia un plano irreal para construirse en el plano humano, en la realidad. Entonces el hombre que hay en él, gracias a esta forma de expresión propia, insustituible, gesta la obra de arte que adquiere una vida independiente y se separa de su creador como una fruta madura del gajo.

Pocos hombres son susceptibles de esta recíproca creación. Pero todo hombre es susceptible de creación espiritual en el plano esencialmente humano. Puede ser el artesano de su vida y llevarla a la plenitud, si obedece de una manera humilde, paciente y dolorosa, a la ley auténtica de su temperamento.

«Ya venga de la carne o del espíritu –dice Rilke–, la fecundidad es 'una': porque la obra del espíritu procede de la obra de la carne y comparte su naturaleza». Y después: «No se deje engañar por las apariencias. En lo profundo todo es ley. Y el misterio se pierde para aquellos que se extravían o viven mal este misterio. No por eso dejan de transmitirlo a los demás, como una carta sellada, sin conocer su contenido. Quizá todo se rija por una vasta maternidad».

Rilke preconiza para la vida una estrategia tan penosa y exquisita como la que un Poe o un Valéry consideran que exige la obra de arte. Vivamos con los ojos vueltos hacia adentro, pero infinitamente alertas, si queremos recoger el misterio que los animales y las plantas cumplen sin darse a comprender. El amor es tanto más ferviente cuando el conocimiento es más perfecto.

En estas cartas de Rilke no se tratan cuestiones del oficio. No se discute la «técnica» del verso, la felicidad o infelicidad de una imagen, las aliteraciones casuales o las aposiciones buscadas, el retardo o apresuramiento en la intromisión de un verbo, la elección buena o mala de un adjetivo. Por encima del poeta Rilke hay un ser humano, en el pleno sentido del vocablo, resplandeciente de belleza moral y espiritual. ¡Devenir un ser humano! Propóngase ese objeto, parece decirle al joven poeta. Todo lo demás llegará por añadidura.

Las *Cartas a un joven poeta* tienen un epílogo de Bernard Grasset, apasionado y penetrante como es siempre su comentario a las obras que edita, titulado «Rilke o la vida creadora».

(sin fecha)

18

Un veneciano en Inglaterra

En 1763 un extranjero llega a Londres y se apresura a sentar reales en el más aristocrático rincón de la ciudad. En su casa de Pall Mall, que ha alquilado por veinte guineas semanales, todo está resplandeciente de limpieza. Los muebles de Happlewhite, la vieja plata labrada, las alfombras, los espejos, las porcelanas de Chelsea, floreadas de rosa, lo acogen con honorable y benevolente dignidad. Provisto de un negro que habla francés, inglés e italiano, dedícase a observar las costumbres de Gran Bretaña. En la Bolsa –donde sus anchos hombros y su rostro bronceado han llamado la atención– logra hacerse popular y los banqueros judíos y agiotistas holandesas de Lombard Street bien pronto le dispensan su confianza.

Pero no todas son especulaciones bursátiles. Nuestro viajero también posee aficiones literarias y artísticas. A su alrededor se ha forjado una leyenda que lo presenta como hombre erudito, inquieto y profundo, mundano y filósofo a la vez. El Príncipe de Ligne –refiriéndose a él– asómbrase de su suerte, que le permite recorrer el mundo no haciendo nada y gastando sin cesar, encontrando eternamente recursos, amigos, pasaportes, protectores... Afecto al teatro, ha vivido mucho tiempo en Francia y, como todos los hombres cultos de París, experimenta hacia Garrick una entusiasta admiración. Cierta noche, en Drury Lane, la compañía suspende la función anunciada. El público, irascible, mueve un alboroto y los más exaltados destruyen el local. Quince días después, cuando Garrick reaparece en escena, el tenaz auditorio le obliga a solicitar su perdón, prosternado de rodillas sobre las tablas... Nuestro viajero quedará completamente edificado ante la rudeza que son capaces estos «very good natured fellows». «La Inglaterra es un mar riquísimo –dice–, pero lleno de escollos. Los que se aventuran en él deben tomar sus precauciones».

Después del teatro irá a comer a cuanta taberna existe en Londres, de buen y mal tono, para hacerse a las maneras de estos insulares «tan grandes y tan pequeños». En algunas estampas de Hogarth podemos contemplar los prósperos mesones a que hace referencia: jóvenes elegantes beben punch, jugando a los dados, cocheros famélicos devoran sangrientos trozos de «roast-beaf» y damiselas de rostro malicioso y cintura de avispa, tocadas con bonitas cofias de encaje, marchan de un lado para otro con las fuentes, repartiendo viandas y sonrisas a los parroquianos. En segundo término, cerca de las cocinas, descansa la mesonera con un rizoso King Charles sobre las faldas. Una luz ámbar envuelve todo el cuadro, prestando a las cosas cierto color dorado, apetecible; el mismo color de las aves que giran resignadas junto al fuego, atravesadas por la varilla implacable del asador... Nuestro viajero es muy aficionado a los

placeres de la mesa. «Antes de darme a la luz, mi madre, que era veneciana, tuvo un fuerte antojo de langostinos. A mí me gustan mucho». Y también le gustan las sopas, hechas de sabrosos mojes, los «maccaroni», los quesos mantecosos, el bacalao de Terranova. Pasando el Canal, los alimentos son demasiado ingenuos y, antes que constituir un placer, tienden a saciar una necesidad ineludible. A decir verdad, no logran satisfacerlo enteramente. «El inglés es un animal carnívoro», apunta en *Las Memorias*. «Su comida, sin sopa y sin postres, se parece al padre Eterno en que no tiene principio ni fin».

A sus aficiones artísticas y gastronómicas añade una pasión indomeñable por el bello sexo. Ama a las mujeres por encima de todo, y como es alto, gallardo y posee los ojos más brillantes que darse pueda, conquista en gran número sus favores. Sabe, con ellas, ser audaz en el momento oportuno. Y también tierno, delicado, benevolente. Además es un filósofo. Desconfía de sí mismo y comprende cuán poco valor representan nuestros méritos en el oleaje incesante, en el absurdo desconcierto de la vida. Para dar mayor fuerza de convicción a sus bellas calidades, a menudo afloja los cordones de su bolsa y derrama por doquier monedas de oro.

¿Necesitamos decir que en Londres contrae las más variadas, las más heterogéneas relaciones? Asiste a comidas, garden-partys, recepciones en la Corte y también frecuenta ciertos tugurios extraños y sórdidos que se alinean, uno tras de otro, protegidos por la niebla, en ambas márgenes del Támesis. Alterna «la bonne compagnie» –tan cara a Lord Chesterfield– con el trato de otra gente menos amable pero más pintoresca: el whist y la Banca del Faraón. «He vivido siempre en el error, no encontrando otro consuelo que el saber dónde me hallaba». Tarifas imponentes, beldades fabulosas de Ranelagh y Vaux-Hall, no consiguen arredrarlo. «La economía que amengua el placer –dice–, jamás ha entrado en mis cálculos». Y pierde locamente en el juego.

Al día siguiente de llegar, en el Café d'Orange, un parroquiano averigua su nombre. Y él contesta, entre dos frases latinas, con voz portadora de latentes aventuras:

–Llamadme el Caballero de Seingalt.



La personalidad de Casanova, sus maneras exuberantes, bajo las cuales ondula un tortuoso espíritu de italiano finisecular adiestrado por la sabiduría, pulido en todas sus aristas por el libertinaje, resalta como una mancha de vivo color en ese medio de tonalidades apagadas, entre ingleses sentimentales e ingenuos en el fondo, puntillosos y correctos, sin embargo, en su exterior. Frente a Casanova, meridional por excelencia,

se extiende este país del Norte, industrioso, organizado, metódico; la Inglaterra de hace dos centurias, que ya comienza a dominar el mundo desde lo alto de su riqueza y bienestar; Londres, envuelta en nieblas, con sus calles populosas y estrechas, sus sillas de posta, sus rojizos edificios de ladrillo.

Casanova logra ser presentado ante los Reyes. Y aparece en la Corte desplegando todas las galas de su vestuario, el pecho cubierto de cruces, de esas obscuras y enigmáticas condecoraciones que ha hecho ornar de rubíes y piedras preciosas, a fin de que sea imposible reconocer su origen. El optimismo sale siempre en su ayuda: «Los que tenían curiosidad no se atrevían a preguntarme, porque jamás se pregunta a un caballero ¿qué orden es esa?; lo mismo que nadie pregunta a una señora: ¿qué edad tenéis?» Imaginemos el aspecto subversivo, la impresión terriblemente «foreign» que había de producir este *rasta* gigantesco, lleno de joyas, moreno y fanfarrón. Con motivo de un cartel fijado en la ventana de su casa por el que requiere una inquilina joven y amable, «que no reciba visitas de día ni de noche», la ciudad entera habla de él a los pocos días de su llegada. El *Saint-James Cronicle* transcribe su aviso, agregándole un jocoso comentario, y durante mucho tiempo le es dado escuchar de cuanta persona le presentan:

–¿Sois el italiano autor de ese famoso cartel que hizo reír a la población?

Gracias a este aviso conoce a una muchacha portuguesa, a quien intimida desde un principio con sus obsequiosas atenciones. Turbulento y expeditivo, el veneciano emprende una corte asidua, sin concederle el menor descanso ni darle tiempo a reflexionar. Poco a poco la sugestiona. Cuando Paulina se marcha, dispuesta a casarse con el hombre a quien ama, deja en el ánimo de Casanova un delicioso recuerdo, velado de tristeza. Esta mujer dulce y pálida, de cabellos negros, pone cierta nota de nobleza en medio de esa vida tumultuosa, en medio de esa larga sucesión de conquistas fáciles, de una voluptuosidad primitiva y chocante. El Caballero de Seingalt compara su recuerdo al de Enriqueta, de quien se despidió tres lustros antes en Ginebra. «La olvidé porque todo se olvida», dice. «Sin embargo, al acordarme de ellas, hallo más profunda la impresión que me causó Enriqueta. Entonces tenía veinte años, mientras que en Londres ya había traspuesto los cuarenta. Con la edad se embotan nuestras facultades...».

En los últimos tomos de *Las Memorias,* bajo su apariencia feliz, su salud inalterable y su confianza en sí mismo, asoman reminiscencias nostálgicas e insinúase una especie de tristeza acompañando al recuerdo de pasadas épocas juveniles. He aquí que el tiempo, solapado e implacable, hace su intrusión en la existencia de Casanova, dispuesto a atacar su exuberante juventud, quizás, entre todos los suyos, el rasgo más característico. Ya se aproxima la incipiente vejez, edad lamentable. Londres

será el teatro de su primer y más sonado fracaso: el «flirt» brutal que sostiene con la Charpillon. En el espacio de pocos meses Casanova atraviesa todas las etapas de una pasión desesperada, que hasta lo induce –cosa insólita en él– a pensar en el suicidio.

Aventura regocijante que oculta un fondo realmente triste y donde Pierre Louys parece haberse inspirado al escribir su novela *La Femme et le Pantin.* Sin embargo, sobre el amplio canevás que le ofrece este episodio, Casanova recurre a todos los colores e improvisa una brillante «broderie», donde se confunden, en divertida dualidad, lo grotesco con lo trágico. Hay en ella golpes, bofetones, vajilla y muebles rotos, y hasta una estupenda acusación por la cual es llevado Casanova ante los estrados de la Justicia inglesa. Para vengarse de la Charpillon adquiere un papagayo y le enseña a vocear una injuria desde el edificio de la Bolsa de Londres.

Mediante esta pequeña revancha, que parece arrancada del Aretino, olvida todos los males causados por la Charpillon. Y próximo a partir, decidido a poner fin a su estancia en Londres, que comenzó triunfalmente para concluir en una huida precipitada, con la justicia a los talones, no guarda el menor rencor para quien fue el origen de su descalabro. Condición esencial de Casanova es amoldarse siempre al presente, sin lamentar el pasado. Olvida las afrentas cuando vengarlas resulta imposible y, valiéndose de cualquier artimaña, recupera su perdida jovialidad. Los acontecimientos no le inmutan. A pesar de su imprudencia, rara vez les hace frente y por lo general se inclina ante los designios de los Dioses, presto a levantar el vuelo cuando la suerte le es adversa, lo que no le impide creerse dueño de su propio destino. «El hombre es libre, pero deja de serlo cuando desconfía de su libertad». Contradictorio en los hechos, osado en las palabras, nos recuerda esos gallos de hierro, perfilados y airosos, encaramados en la cúspide de las antiguas veletas, sometidos a las más opuestas influencias y aparentando siempre dirigir los vientos desde su elevado pedestal.

Años antes, Cagliostro había huido también de Londres por verse envuelto en un feo asunto con la justicia inglesa. En *Soliloque d'un Penseur* –panfleto político que tuvo por objeto congraciarlo con un monarca europeo: José II de Austria–, Casanova no vacila en acusarlo, olvidándose de su propia conducta con esa soberana impudicia de los cínicos, y fácilmente se hace al tono de un severo e intransigente moralista. De vez en cuando, sin embargo, el Caballero de Seingalt no puede con su genio y deja trasparentar la viva simpatía que le inspiran los pillos. «El impostor –dice– procede como hombre ruin, pero como hombre. La víctima, como buena bestia, pero como bestia. El primero queda deshonrado, el segundo despreciado. El impostor no cree en la honra y está por encima de ella. El necio la pierde. Al primero le falta probidad y al segundo

buen sentido. Con buen sentido se puede llegar a ser honesto. No siendo sino tonto, la honestidad no sirve para nada».

En estos términos continúa el paralelo, verdadera apología de la mala fe. Es curioso hacer notar cómo el clima de Gran Bretaña resulta un tanto refractario a los aventureros. Cien años atrás, el Duque de Buckingham había hecho desterrar del reino a todos los magos y astrólogos que amenazaban terminar con la fortuna de Van Dyck. Cagliostro, que ha sido demandado por un viejo inglés, quien le diera fuertes sumas de dinero con objeto de aprender a fabricar Palladium, está a punto de ser entregado a la hoguera por hechicero. Lord Mansfield, al juzgarlo, pronuncia un discurso rebosante de «humour» y le salva la vida. Se conforma, tan sólo, con quemar públicamente su efigie en un inofensivo y risueño auto de fe.

«Este hombre –dice– no puede ser culpable y vosotros tampoco lo creéis. De poseer esa gran ciencia, os guardaríais muy bien de acusarlo, temiendo que pudiera vengarse y hacernos morir a todos».

Desvanecida su fama siniestra, Cagliostro se ve obligado a poner los pies en polvorosa y tiene que atenerse a los países del Mediterráneo. Vuelve a Roma, esa encantadora capital «donde el genio se introduce en todas partes, indisolublemente unido a la tontería». Todos estos italianos, dolicocéfalos de rostro patibulario, se avienen mal con el frío espíritu sajón, poco propenso a entender sus ingeniosas sutilezas. Inglaterra –verdadero país de herejes, tozudos y materialistas– carece de la primera y más importante virtud teologal.

(*La Nación,* 16 de noviembre de 1930)

Stendhal y Proust

«Beyle colocaba la literatura, no solamente por debajo de la vida, sino también de las más insípidas distracciones» –apunta Marcel Proust en el prólogo a *Tendres Stocks**–. «Confieso que si fuera sincera –continúa, nada me escandalizaría tanto como la siguiente frase: 'Llegaron algunos amigos y nos separamos muy tarde. El sobrino hizo traer del Café Pedrotti un excelente zambayón. En el país adonde voy, dije a mis amigos, no encontraré ninguna casa semejante a ésta, y, para ocupar las largas horas de la noche, compondré un relato de nuestra amable duquesa Sanseverina'. *La Cartuja de Parma,* escrita a falta de casas donde se conserva agradablemente y en donde sirven zambayón, he aquí todo lo contrario de

* *Libro de Paul Morand (E.).*

ese poema o bien de ese alejandrino único hacia el cual tienden –según Mallarmé– las diversas y vanas actividades de la vida universal».

Proust, que desechó los goces del mundo y recluido durante diez y siete años se consagró a escribir, consideraba en cierto modo sacrílega la despreocupación literaria de que Stendhal hace alarde. No cree en ella. La obra de Beyle –parece insinuarnos– participa del carácter equívoco de una dudosa confidencia. Necesitamos tomarla con beneficio de inventario. Novelas y cuentos, libros de viaje o ensayos críticos, no son en el fondo sino confesiones, otros tantos *souvenirs d'egotisme* donde Beyle refleja su capciosa intimidad. En ellos salen a flote los odios y entusiasmos del autor, simpatías y desprecios, genialidades y ridiculeces. Lo que era y, sobre todo, lo que anhelaba ser. Escribir un relato admirable para combatir el aburrimiento: bonita actitud en aquellos tiempos de «dandysmo», cuando los elegantes, empeñados en exteriorizar su hastío, enarcaban las cejas y torcían los labios en un gesto de displicencia... A Stendhal lo cautiva la despreocupación, y a veces se preocupa demasiado en aparentarla. Exagera sus defectos, compone su indumento espiritual y le asigna igual importancia que a las lujosas prendas con las cuales se adorna en sus períodos de efímera holgura. Esto no significa que *La Cartuja* fuese para Beyle un mero ornato de su persona. Pero una vez escrita, al contemplar a lo lejos el conjunto desde la cómoda atayala de un prefacio, no era Beyle quien desdeñase la atmósfera sugestiva, la sombra leve y reticente que un libro proyecta sobre su autor. Como sucede en el mundo físico, esa media luz permite apreciar manchas minúsculas, pigmentos apenas perceptibles, verdes, rosados, grises, que a pleno sol pasan inadvertidos. El joven obispo de *Rojo y Negro,* que se prueba la mitra y ensaya bendiciones delante del espejo, nos hace pensar en Stendhal cuando prepara, por la noche, las agudezas con que ha de asombrar en las tertulias al día siguiente, o escribe los prefacios de sus libros. «Os prestaré las memorias del canónigo que se refieren a Parma –le dice el sobrino en la «Advertencia» de *La Cartuja*– durante la época en que la Sanseverina producía, a su antojo, la lluvia o el buen tiempo. Pero ¡cuidaos! Esta historia no es nada moral, y ahora que os jactáis en Francia de pureza evangélica puede procuraros el renombre de un asesino. ¡Delicioso peligro! ¡Qué júbilo para Stendhal, admirador de Laclos, si *La Cartuja* hubiese arrancado una orden semejante a la que Madame de Coigny impartió a su suizo, luego de leer *Liasons Dangereuses!*.

–¿Conocéis a ese caballero delgado y amarillo que viene frecuentemente a visitarme? Nunca estaré en casa cuando pregunte por mí. Sentiría miedo si me encontrara a solas con él.

Afirma Giraudoux que *Liaisons Dangereuses* puso en evidencia el fondo vital y auténtico del siglo XVIII. «Mientras que los rosacruces, los francmasones –agrega con mucha gracia– todas las sociedades pretendidamente herméticas y sus dogmas cifrados fueron descriptos y descu-

biertos en cien panfletos, la sociedad por excelencia –la sociedad francesa del siglo XVIII– había conseguido dar a cada uno de sus componentes las costumbres de un miembro de club. El prestigio de ese club, al que se enorgullecían de pertenecer a título de simples miembros los reyes y las emperatrices extranjeras, era tal, que ninguna de las tentativas para anatematizar las misas negras públicas había conseguido su objeto. En un momento dado estalló la traición. El panfleto tenía forma de novela y se llamaba *Liaisons Dangereuses*».

En este sentido podemos decir que todo novelista de costumbres, cuando tiene talento, se hace culpable de una traición semejante. Compromete el presente para congratularse con el futuro. Transgrede la tácita obligación que se había impuesto de callar y descubre el mecanismo de un sistema social al que pertenece y que lo ampara con su complicado juego de convenciones, sus jerarquías ficticias y sus vicios. Delata lo que todos sabían, pero que, hasta entonces, nadie se atrevió a decir. Stendhal y Proust, cada cual con la época en que actuó, cometieron pareja infidencia.

El testimonio de Stendhal es fantasioso e injusto. Su mocedad coincide con la campaña de Italia. El joven Beyle presencia la batalla de Marengo y puede ver al águila napoleónica iniciar su vuelo arrebatador, elevarse a gran altura, paulatinamente caer. Esa ráfaga de franqueza brutal, de genial extravío, que barrió al continente, había amainado por completo. Stendhal admira en Napoleón al «hombre más portentoso de su siglo», que le ha permitido vegetar en las ciudades italianas, conversando con grandes damas viciosas mientras toma sorbetes y escucha a su inefable Bellini, pero desprecia la agobiadora organización del Imperio, del cual es un íntimo e ineficaz resorte. Los consejeros de Estado le producen náuseas y los militares franceses «son tontos, insolentes, charlatanes y gritones»... Publica su primer libro en pleno legitimismo, durante el gobierno de Luis XVIII, cuando la sociedad francesa había sufrido una profunda transmutación. En tanto el pueblo se mantuvo esclavo y conservó crasamente sus prejuicios, la nobleza, desembarazada de los suyos, enunciaba las teorías más peligrosas. El pueblo a la postre, se aleccionó. Después del caos de sangre y de lágrimas del 9 Thermidor, las clases altas aprendieron a su vez y ofrecían un ejemplo muy distinto. Stendhal sólo halla énfasis, devoción e hipocresía encubierta bajo una austera moral. Ha terminado la encantadora franqueza de costumbres, la osadía, el libertinaje del pensamiento, el predominio de los Voltaire, de los Diderot y de los Rousseau. En cada joven burgués que expresa libremente sus ideas, se olfatea un futuro jacobino. Cae Luis XVIII, y bajo Luis Felipe, Stendhal, que había jurado fidelidad «a la augusta Casa de Borbón», se ocupa en buscar un emblema digno del escudo del Duque de Orléans. Y al cabo de mucho trabajo encuentra la cifra 29 –que conmemora la gran jornada de julio– y un puesto de cónsul en Trieste.

Entonces aparece *Rojo y Negro,* crónica de 1830, donde se pinta, entre otras cosas, la corrupción pública y venalidad general, el servilismo de los funcionarios de París y de provincias...

Julián Sorel, tal como Beyle, «se habría dejado matar» por el desterrado de Santa Elena, pero esconde cautelosamente su retrato entre las pajas del jergón. Es incrédulo, ambicioso y taimado, con frecuencia insensato por exagerada suspicacia. «Posee lo imprevisto» y descuella entre los seres razonables y mezquinos que lo rodean. Stendhal lo ha dotado de aquellas calidades que en él brillaban por su ausencia. Le concede belleza física, modales seductores, éxitos amatorios y hasta le prende una cruz en la solapa del frac, «la primera cruz del mundo», que Beyle trataba en vano de obtener. Cercano al triunfo, Julián tiene un gesto de estoicismo que lo magnifica. Ha perdido la ambición. Experimenta un indomeñable desprecio por las vanidades que estuvieron a punto de malear su carácter y no transige con su tiempo. Pero, hasta la muerte de Julián, la sociedad de 1830 va ostentando ante el lector su contorno poliédrico de facetas repulsivas. Burgueses, aristócratas, jesuitas, alcaldes, prefectos, jurados –bicharracos movedizos y ominosos– bailan una zarabanda endemoniada. El pueblo grande y sanguinario, que asistía a las ejecuciones en la Plaza de la Grève, gime ahora a las puertas de la cárcel y corea, bajo la lluvia, las letanías que musita «un cura hipócrita». El padre de Julián lucra con su cadáver, y Matilde, que no perdona ni esos sagrados momentos para representar su papel, besa la cabeza guillotinada de su amante...

Marcel Proust escribe su vasta novela en la Tercera República. La aristocracia francesa ha dejado de constituir la clase directora del país. Visto desde afuera, este mundo, entregado a su placer y apartado del resto de la Nación, donde se combinan unos con otros y se cotizan, como en la Bolsa, los más bellos nombres de L'Ile de France, se halla envuelto en una aureola de prestigio y de poesía. Pero el ciclo de Proust penetra en el Faubourg Saint Germain, y los seres que en él actúan, sometidos a las artimañas de este sutil ilusionista, se van desposeyendo poco a poco de su encanto. La tarea demoledora que Proust ejecuta, de acuerdo con su estrategia, cuando ya ha derrumbado mentalmente el artificioso andamiaje que levantaban sus deseos –vale decir, en lugar de rechazar las cosas una vez que ha observado sus defectos, se percata de ellos y reemplaza los valores desmesurados y ficticios que les asignaba por sus valores reales, cuando ya las cosas no le interesan–, adquiere su potencia máxima al socavar la coronación del edificio francés. Especie de Jehová valetudinario y grácil, haciendo arder Sodoma y Gomorra con un despego e inclemencia dignos de sus antepasados judíos, el delicado Marcel sólo admite la muerte cuando ha consumado su venganza: la venganza del individuo contra su época, la venganza de Proust contra Marcel Proust

infuso en esa época, dócil instrumento de sus sueños engañosos, de su imaginación sin límites, de sus anomalías, de su neurosis.

De espaldas al mundo exterior, Proust se envuelve en una telaraña refulgente de placeres, inquietudes, angustias, afanes inextinguibles: justificativos de vivir extraídos de sí mismo. Organiza su propio y subjetivo universo. Pero resulta un universo insuficiente, de à *peu prés,* en el que es imposible obtener la felicidad. Esta naturaleza excepcional que participa, continuando nuestra imagen, del semidiós y del arácnido, se halla sometida a los complejos fantasmas que logró rescatar del caos de la inconsciencia, merced a su agudeza privilegiada, y que ahora han crecido desmesuradamente hasta hacer un esclavo de quien los libertó. Cada cosa, de la cual sólo tiene nociones fragmentarias, puramente intelectuales, se halla unida en forma tal a las demás, que ofrecerá un aspecto penumbroso y secreto, por el que se resiste a ser enteramente descifrada. La visión escrutadora de Proust, al incidir sobre ella, se desvía en sus congéneres –nuevas tierras incógnitas que pretende descubrir–, y así va germinando en él un absorbente deseo de determinarlo todo, «de posesionarse de todo», deseo que no conseguirá satisfacer. Escuchémoslo a Swann, por ejemplo, cuando habla de relaciones sentimentales entre dos amantes: «Los caracteres nerviosos deben enamorarse de personas que sean menos que ellos, como dice el vulgo, porque así la mujer amada se encontrará rendida a discreción bajo la faz económica. Sin embargo, el peligro consiste en que la sujeción de la mujer calma por un instante los celos del hombre; luego le vuelve más exigente, y termina por obligar a su querida a que viva como esos presos que tienen la celda iluminada, noche y día, con el fin de vigilarlos mejor». Inútil empeño. Entre los amantes existirá un espacio insalvable, una constante y virtual separación, como la que se proyecta entre Aquiles y la tortuga, debido a la cual el amor se mantiene y renueva atenazado por el doloroso tormento de los celos. Merimée cuenta un episodio de Stendhal que parece arrancado de la obra de Proust. Beyle tiene amores con Ángela Pietra Grua, que lo engaña escandalosamente. Cierta vez, con ayuda de la doncella, consigue ser encerrado en un gabinete contiguo a la alcoba, y allí, por el ojo de la cerradura, le brindan la más monstruosa prueba de convicción. A partir de entonces, su amor acrece en lugar de disminuir. Beyle se aplica a recoger, en sus preciosos detalles, las infidelidades de Ángela Pietra Grua. «Esto me hacía un daño atroz», le dice a Merimée. «No podía evitarlo y experimentaba cierto placer físico». Y Stendhal, en pleno infierno, paladea sensualmente su propio sufrimiento al igual que los personajes de Proust, entregado en cuerpo y alma a ese rudo ascetismo profano que es la pasión.

...La Sainteté
Comme en un lit de plume un délicat se vautre
Dans les clous et le crin cherchant la volupté.

Las cosas sólo son deseables en la medida en que no se poseen, y la persona querida más nos apetece si la sabemos infiel o extraña a nosotros. Cuando, por un momento, tenemos la ilusión de su total pertenencia, nuestro espíritu se evade hacia otros horizontes, en busca de nuevas peripecias sentimentales donde encontrar su indispensable alimento de duda e inquietud.

Stendhal y Proust arriban a idéntica desoladora conclusión respecto al individuo y a la sociedad. Pero existe una suerte de complicidad entre el novelista y el ambiente que refleja. En este caso se hallan tan ligados a su época, que se explican y realizan –diremos así– en virtud de las mismas características o deficiencias que Proust simplemente anota y Stendhal censura. Ambos requieren de ese obscuro tropel de fuerzas negativas, como la cometa necesita el impulso del viento para ascender y flamear. A Proust no lo guía ningún propósito ulterior a su tarea de novelista. Lo vemos, en su lucha contra el tiempo, dedicado a impedir que transcurra sin haber aprisionado, en sus redadas, la cantidad más abundante de minucias impalpables, de sensaciones fugitivas y evanescentes. El tiempo es el enemigo de Proust, un enemigo que corroe la carne de sus personajes y envilece torvamente sus caracteres. Por eso, cada mutación que registra nos conduce indefectiblemente de mal en peor. Los últimos tonos resuenan como voz cavernosa, ligeramente hueca, en ese mundo que se viene abajo. Son un ¡sálvese quien pueda! dirigido a los pocos justos que sobreviven.

Stendhal, en cambio, alude en sus escritos a una humanidad futura, en que los hombres serán más sensatos y las mujeres menos afectadas. Pero podemos intuir en su enojoso prurito de moralista la reacción de un individuo sano y vigoroso que se deja arrastrar por sus caprichos y monta en cólera cuando a éstos se opone la lógica resistencia de los demás. En el fondo, ese *statu quo* que tanto fustiga le permite darse en espectáculo y quizá lo satisfaga a él, Stendhal, que se mueve a maravilla en medio de la simulación y de la trapisonda. «Quien vive en la corte compromete su felicidad y en todos los casos su porvenir depende de las intrigas de una camarera. Del otro lado, en América, bajo la república, es necesario aburrirse, adular a los comerciantes, volverse tan estúpido como ellos. Y allí, *pas d'Opéra*. Si sustituimos la palabra corte por la de mundo, más amplia y genérica, nos será fácil convenir en que esta filosofía acomodaticia, que el conde Mosca fabricaba para su uso personal en el reinado de Parma, era muy semejante a la que adoptaba Stendhal en todos los órdenes de la vida.

Stendhal sigue un procedimiento inverso al de Proust. En cada capítulo tiende un lazo al lector y lo sorprende a cada página. Proust prescinde del lector y le exige, desde un principio, el máximum de esfuerzo. Las sorpresas que prepara son lentas, laboriosas. Se requieren varios tomos para que desanude del cuello de sus personajes la máscara que llevan y frecuentemente, al caer ésta, nos encontramos con otra máscara, tan fictica como la primera, más desconcertante aún. Stendhal inventa con facundia asombrosa.

Como hace notar Gide, jamás una frase de Beyle llama a la que sigue ni nace de la precedente. El párrafo que inicia termina en sí mismo y «se mantiene perpendicular al hecho o a la idea». No toma impulso ni se apoya en lo anterior. Así hace surgir, indefinidamente, nuevos y nuevos problemas que resuelve como puede, a veces con sagacidad extraordinaria, otras veces a la de Dios, de cualquier manera. *A la recherche du temps perdu* es un ininterrumpido silogismo desarrollado en diez y seis volúmenes.

Pero tanto el uno como el otro demuestran un interés exclusivista por lo humano y terrenal. En ningún instante los preocupa el ultramundo. La obra de Stendhal y la de Proust abarcan al hombre, y nada más que al hombre. Eso proviene, tal vez, del hecho de estar ambos admirablemente dotados para cumplir su cometido. Un novelista levanta los ojos al cielo cuando es incapaz de advertir el rico material que la tierra brinda al psicólogo, con su profusa y entreverada urdimbre de belleza y de miseria. En vano Mauriac deduce a Dios de las páginas de Proust precisamente por su ausencia. Es el caso de que ni Proust ni Stendhal añoran esta ausencia. Los personajes de Stendhal suelen ser supersticiosos. Fabricio cree en los presagios y siente, ante el misterio, un vago temor. Pero la religión es la explicación del misterio que no puede aceptarse sin la ayuda de la fe. Y Stendhal, lúcido y criticista, no se resigna a hundirse en la devoción y perder el sentido de la verdad. Carece de fe. En cuanto a Proust, ni siquiera enuncia el problema. No toma su partido en contra del clero, como Stendhal. Lo deja sencillamente al margen. Es un indiferente. Le interesa demasiado su lugar «en esta escuela de príncipes», como diría Novalis, y sospecha que, al perderlo, lo pierde todo. Antes de morir, todavía mira hacia atrás y piensa en los hombres. Entonces se esfuerza en dar cima a su obra, en legar los decepcionantes descubrimientos que hizo en vida, esa vida que fue con él amarga y exquisita, que le ofreció tan sutiles delicias y complicadas torturas.

Stendhal, ocupado en redactar su extravagante «Código de la felicidad», se transforma una vez más en su propio personaje, y muere, en forma brusca e impensada, caminando por el Bulevar de los Capuchinos, de un ataque de apoplejía, la muerte de los hombres que tienen el cuello corto.

(*La Nación,* 9 de abril de 1933)

Ana de Noailles

Barrès soñó con un milagroso frontispicio para *El viaje a Esparta.* «Quisiera –dice en *Mes cahiers*– asentar una hoja de mi manuscrito todavía virgen sobre el rostro de Ana de Noailles, y como la imagen del

Señor se imprimió en el Velo de la Verónica, yo tendría la imagen de una joven griega».

Alrededor de esta Helena, envuelta en tibios vahos asiáticos, se prosternaban los franceses de 1900. Y gustaban de comprobar, junto a ella, su inevitable deficiencia de occidentales. En épocas de ficticio amaneramiento, cuando los pintores y los falsos poetas decadentes, los Gustave Moreau y los Robert de Montesquiou, hacían gala de una suntuosa, metódica y al cabo exasperante erudición, surgió Ana de Noailles con la agreste perspectiva de sus jardines embalsamados por el nardo, la menta y la caléndula, hasta los cuales llegaba –bajo un cielo azul y compacto– el olor acre y el suspiro turbulento del mar. ¿Cómo era posible que en labios de una joven ignorante se agolpasen esas cadencias espléndidas, de una inspiración afiebrada y de una musicalidad tan perfecta? Toda la formación intelectual antigua florecía inconscientemente en ella. El don poético es imposible de explicar, y el conocimiento racional, llegando a la poesía, necesita detenerse. El poeta, que utiliza para expresarse las mismas palabras del léxico ordinario, las carga, por obra y gracia de su secreta actividad, de una virtud mucho más honda y sutil que la de despertar en nosotros simples representaciones intelectuales. ¿En qué consiste esta virtud? ¿Por qué las palabras, asociadas de una manera especial, remueven nuestras fibras más íntimas y delicadas y, desde el momento en que se modifica o transpone un solo verso, el encanto se rompe? He aquí el misterio, la inmutable arbitrariedad de la poesía. En tanto que en la prosa las palabras son los instrumentos precisos y serviles de un pensamiento riguroso, circunscriptas estrechamente a las ideas que representan, la poesía prescinde de las ideas y asigna a las palabras un valor, si no independiente, ulterior a su significado. Arranca de las palabras su repercusión material, el rumor que producen, ese poco de aire convulso que el sonido hace estremecer, y logra, en sus luminosas asociaciones, valiéndose de elementos que a primera vista parecen accidentales y externos, llegar a lo más recóndito que hay en nuestro ser: el alma. «Animus et Anima», inspirada parábola de Claudel. El abate Bremond traduce: Espíritu y Alma. Razón y poesía. «Animus: el yo superficial. Anima: el yo profundo. Animus: el conocimiento racional. Anima: el conocimiento poético».

«¿Cómo podría ser vanidosa?», dice Ana de Noailles. «Valgo infinitamente más en lo que no puedo expresar. Desde los diez y seis años sólo me ha sido dado hablar a las estrellas y a las cimas de los árboles». La vanidad, en efecto, es un sentimiento artificioso que el escritor experimenta con respecto a sus propias creaciones, a sus discutibles valores intelectuales. Ningún valor puramente intelectual o abstracto que le pertenezca en absoluto, podemos discernir en Ana de Noailles. La poetisa se considera un juguete en manos de las fuerzas ciegas e indomeñables

que la habitan. El soplo lírico «del cual está dotada o, mejor dicho, abrumada», le fue transmitido del cielo, según la vieja imagen clásica, o, para ser más exactos, del mismo seno de la naturaleza, y se traduce en efluvios poéticos como la tierra, condensada en savia, sube por el tallo de una planta hasta culminar en la flor. «Valgo infinitamente más en lo que no puedo expresar». ¡Curiosa frase en boca de quien no hizo sino cantar incesantemente la vida entera, cuyo canto sin medida nos produce a veces un irremediable cansancio!... Sin embargo, a poco de observar sus versos, notamos que, por largos y exuberantes que sean, encierran siempre un margen de mutismo, mutismo fecundo donde caben todas las posibilidades y promesas del silencio y donde palpita la angustia de lo inefable, del peso que llevamos en el alma y que el espíritu no alcanza a concretar. «¡Ah! si las imágenes pudieran pasar directamente de la substancia que las engendra a la página tipográfica, si se inscribieran sobre una hoja como el helecho de variedades infinitas se diseña en el herbario del botánico, tendríamos quizá la huella de la verdad. Pero aun ese libro no sería exacto. No mostraría suficientemente la delicada o violenta acrobacia de la idea, la meditación, la temeridad, y ese estado cosmogónico que, fuera del sueño, no me ha jamás abandonado». Ana de Noailles se obstina en proclamar a los cuatro vientos el secreto del universo. Pero no lo revela porque, al igual que las plantas, tampoco lo sabe. El caudal inagotable de su vena poética proviene de que no halla, fuera de sí, un contorno que la satisfaga. Hay en ella la potente elocuencia de lo informulado, de lo que el pensamiento no ha limitado aún. ¡Es tanto lo que tiene que decir... y no puede decirlo enteramente!... Por eso, si no conoció la vanidad, conoció en cambio, el orgullo, sentimiento instintivo propio de todo lo que luce y esplende, patrimonio de los seres materialmente perfectos, de los animales indómitos y de los árboles, del espacio, del silencio. Este orgullo escolló contra la muerte.

En Ana de Noailles el alma predomina sobre el espíritu y constituye la fuente de su inspiración, la materia con la cual elabora sus mágicas experiencias. Ahora bien: el signo distintivo del poeta es poder, en un momento dado, superar su yo íntimo, traducir mediante el espíritu, ese obscuro estado de éxtasis por el que atraviesa en sus instantes de inspiración. El poeta sale de sí mismo y al enfrentarse con los problemas decisivos y esenciales de la vida, que están más allá del individuo, se halla presto a ordenarlos, a resolverlos, con todas sus dotes racionales súbitamente enriquecidas de una energía nueva, de un fecundo y vigoroso impulso. Pero Ana de Noailles agrega a su calidad de poeta la de mujer y, como tal, vive emboscada en el reducto inexpugnable de la psiquis femenina: el alma. Su conocimiento de la realidad es único, emotivo, privado. Por incapacidad metafísica, no puede concebir el ideal de un mundo distinto al mundo exterior que habita. Y sólo logra desindividua-

lizarse en una orgía poética que la liga irremisiblemente a esa naturaleza que no puede doblemente aniquilar ni abandonar. Así, en *Le coeur innombrable,* el libro de su juventud, dirá:

Mourir, baignant ses mains aux fraîcheurs du feuillage,
Joignant ses yeux aux yeux fleurissants des bois verts,
Se mêlant à l'antique et naissant univers,
Ayant en même temps sa jeunesse et son âge.
Sentir que l'âme douce et paisible recule
Vers la terre profonde et l'immortel amour.
S'en aller pour goûter en elle ce mystère
D'être l'herbe, le grain, la chaleur et les eaux,
S'endormir dans la plaine aux verdoyants réseaux,
Mourir pour être encore plus proche de la terre...

En libros posteriores se comienza a hacer palpable el carácter injurioso que la muerte entraña para ella. A medida que el tiempo transcurre, los versos de Ana de Noailles se cubren de un sombrío ardor ante el anuncio de la funesta visitante. Su alma real, entusiasta y como asombrada de hallarse en comunicación inmediata con el universo, cuyo misterio y belleza la complementan, no se resigna a someterse a otra divinidad suprema:

Ai-je vraiment bien su, dès ma sensible enfance,
Que tout est vie et mort, échange fraternel?
Je me sens tout à coup atteinte d'une offense
Dont je demande compte au destin éternel.

El espacio es benévolo, los astros brillan, el aire esparce perfumes frescos que los árboles reciben y truecan:

Mais je n'accepte pas cet horrible mélange
D'un soir épanoui et des morts recouverts.
–O mes jeunes amis, qui faisiez mes jours clairs,
Pourquoi sont-ces vos mains inertes qui dérangent
L'ordre imposant de l'univers?

La espectral perspectiva dramatiza y torna más agudo el estado de euforia que le es característico, pero –según el postulado barresiano– continúa siendo la medida de todos sus sentimientos: temor de morir, puesto que la vida atesora semejantes goces. Deseo de morir, en tan magnífica plenitud:

Et vivre désormais dans le regret austère
De n'avoir pu mourir quand on se surpassait...

El mundo material, la realidad inmediata, aguzan la sensibilidad de Ana de Noailles y la mantienen en constante exaltación. Entonces, sin proponérselo, alaba al Creador a través de la tierra. Sus versos, sacudidos de voluptuosidad, no tienen nada de impuros: vibra en ellos un amor ferviente, un goce intenso y monótono por las cosas terrenales. Mientras se limita a cantar, con lirismo renovado e insistente, las ciudades y los paisajes, los perfumes, los sonidos, el viento, la nube, el aire, la luz, obedece a su mandamiento natural, cumple el destino ilustre para el cual había nacido. Al salir de sus fronteras, descubre su congénita deficiencia. El reino del pensamiento no es, precisamente, «su reino». Permanece cerrado para ella y, en el mejor de los casos, sólo consigue desconcertarla. «La conciencia –dice la protagonista de *Le visage emerveillé*– es el pesar que experimentamos después de un acto que acabamos de realizar... *et qu'on referait encore...*». Se trata de una conciencia sumaria, pequeñísima, que hace sonreír. Más que conciencia, de un inconsciente remordimiento. ¿Cómo pedir que la conduzca por el camino de la «exacta y clara verdad»? Su búsqueda, indefectiblemente, se habrá de traducir en corrupción espiritual, en melancolía. Y en los años postreros, con íntimo desaliento, elige para colocar al frente de *Exactitudes,* uno de sus últimos libros en prosa, la escueta y despiadada respuesta de Renan: «Quizá en el fondo la verdad sea triste».

Dieux gardiens des troupeaux qui tenez des houlettes
Rendez-nous l'innocence ancestrale des bêtes

dice en su oda «A los animales» a «los dulces y sobrios animales» de su primer volumen.

Et dans les jours cruels où la raison divague
Le calme des poissons arrêtés sur les vagues.
Faites que nous gardions le sens mystérieux
de l'infini qui dort dans le fond de leurs yeux...

Nació para sentir las cosas y cantarlas apasionadamente, no para averiguar su inmutable razón. Si dirige la mirada más allá de lo visible, hacia la vida ultraterrena, se declara vencida de antemano. Y entonces blasfema sin querer, como un tigre herido

... qui s'allonge et qui saigne
Dans vos forêts, Mon Dieu, peu sur d'être sauvé...
J'ai vu trop de repos chez eux qui vous atteignent:
La Sainteté n'est pas de vous avoir trouvé!...

Gustamos de evocarla en los días juveniles, cuando sus versos no se hallaban desprovistos de coraje y esperanza. La mujer que Barrès veneró entre todas, a quien Marcel Proust escribió sus cartas estremecidas de exultante admiración. La aristocrática dama francesa del retrato de Laszlo o, en el deslumbrante esplendor de los treinta años, entre un nervioso desorden de cabellos negros, tules, sedas y tapices orientales, como en el cuadro de Zuloaga, o con los rasgos tensos y serenos del busto de Rodin que, bajo el nombre de Palas Atenea, decora el Metropolitan de Nueva York.

(*La Nación,* mayo de 1933)

Leo Ferrero

«Cuando el narrador árabe –dice un personaje– pronuncia la frase mágica: 'soy hijo de rey', establece desde el primer instante, sin tener necesidad de detallar su pensamiento, que está dotado de calidades particulares, preciosas, en virtud de las cuales se eleva naturalmente por encima de lo vulgar. Eso significa: siento por mí mismo, y no amo ni odio según las indicaciones del periódico. La independencia de mi espíritu, la absoluta libertad de mis opiniones, son los privilegios inalienables de mi noble origen». «Lo comprendo, responde otro personaje. Un rey, la mayor parte del tiempo constituye un recuerdo, un ideal: rara vez puede reconocerse la realidad del hecho en una persona humana revestida de ese título, al menos en el sentido que asumía para los antiguos esa palabra sagrada. Pero un 'hijo de rey', en cambio, es el que ha encontrado las calidades que usted menciona colgadas a su cuello desde el día en que nació. Incontestablemente, por un linaje cualquiera, ha recibido de la sangre infusa en sus venas las virtudes superiores, los méritos sagrados que el mundo ambiente no puede comunicarle».

La preocupación dominante de Gobineau fue el porvenir de las *élites,* cuyo fracaso consideraba irremisible. En verdad, si la tierra conserva todavía un vestigio de interés intelectual es el que le prestan, de reflejo, sus hombres superiores. Y una pauta de superioridad en el hombre consiste en el descontento que lo lleva a luchar con el mundo a los efectos de ordenarlo o, mejor dicho, de tornar perceptible el orden que oculta su apariencia caótica. En eso consiste la misión de las *élites.* De toda concepción filosófica del mundo se desprende una solución política que permite exteriorizarla en un sentido material y, desde el punto de vista inmediato, la política tiene por objeto dar orden a la vida de relación y tratar de que se aprovechen, mediante una feliz amalgama social, las

fuerzas positivas que alienta el individuo. Pero sucede con las ideas humanas lo mismo que con el hombre, que precisamente porque vive, muere; o con el fruto, que porque madura, se pudre. Todas las soluciones políticas llevan en germen el vicio que las corrompe. Su principio básico, su razón de ser es, al mismo tiempo, su fuerza y su flaqueza. Y esta parcela de error que contienen las vuelve fecundas y permite su implantación; esta parcela de error contribuye a tornarlas accesibles a la mayoría, porque halaga sus bajas pasiones, su mezquindad, su codicia, su envidia, su estupidez, y hace que las miren curiosamente al principio, más tarde las propaguen con fervor y las adopten, y entonces, por lo general, las desvirtúen. La mayoría de los hombres continuará siendo necia y logrará desnaturalizar, al aplicarlas, las ideas de los hombres superiores. Y así como las *élites* tienen una misión que cumplir ¿no es ésta acaso la misión de las mayorías? ¿Crear los problemas, organizar la angustia, evidenciar el carácter perfectible de las cosas humanas e incitar a las *élites* a soñar con su perfección, en una suerte de juego trágico que nunca se acaba de ganar del todo? Ya veremos, al referirnos a otra obra de Leo Ferrero, cuál es el verdadero cometido de la mayoría. Ahora hablemos de la democracia, que constituye la única solución sensata de convivencia social, y que pudo provocar, sin embargo, la amargura de un hombre superior como era Gobineau. En países étnicamente heterogéneos, la democracia asestaba el último golpe a las distinciones raciales e imponía la voluntad de los mediocres. Sus «hijos de rey» quedaban sujetos a la impotencia y al aislamiento. En el fondo, su curiosa teoría de las razas no tenía otro objetivo que explicar el pasado esplendor de las *élites* y su decadencia en el siglo XIX.

Pero la democracia asegura al hombre un *minimum* indispensable de libertad y dentro de ese *minimum,* la más preciosa: la libertad intelectual. ¿Había pensado Gobineau, partidario de los gobiernos absolutos, en el trágico destino de las *élites* el día en que, para amar u odiar «tuvieran que sujetarse a las indicaciones del periódico»? ¿Cuando al hijo de rey lo obligasen a esconder cuidadosamente en el bolsillo «la independencia de su espíritu», la «absoluta libertad de sus opiniones»?

En Europa, después de la guerra, han resurgido los gobiernos absolutos. Gobineau, sin esperarlos, los deseaba, porque creyó que con ellos vendría también el retorno de las *élites,* el nuevo Renacimiento. Y los dictadores, para elevar a su nación por encima del cuadro general de las demás naciones e inyectarle vitalidad y fuerza, buscaron despertar en el pueblo la conciencia de la raza y recurrieron a la famosa teoría de Gobineau. Pero entendámonos: el racismo era el origen de los «hijos de rey», el pedestal que Gobineau artificiosamente les fabricara, y, con ayuda de Gobineau, los gobiernos dictatoriales se ocupan actualmente en suprimirlos. Inspirados en Nietzsche y en Sorel, e ignorando la piedad, han que-

rido convertir al hombre en un superhombre, y no encontraron mejor procedimiento que reducirlo al papel de autómata. ¿Quién podía ser más peligroso para sus ideales materialistas que aquel que antepone el espíritu a la materia y que es capaz de demostrar, mediante el ejercicio de las ideas, cuán erróneo es el destino desmesurado y precario que quieren asignarle al hombre? Porque en una democracia, prácticamente hablando, nadie puede considerarse libre. En una dictadura, en cambio, existe lo que falta en una democracia: la absoluta libertad. Sólo que esta libertad efectiva, en el doble sentido material y espiritual de la palabra, se halla en manos de una única persona, sedicente semidiós que participa por su insensata fe en sí mismo y el olvido de su propia debilidad, de la peor debilidad que entraña la condición humana.

He dicho que Leo Ferrero conoció el éxito desde joven. Cuanto escribía suscitaba esa alentadora curiosidad que inspira siempre el pensamiento de un ser excepcional. No obstante, por ser hijo de un liberal erudito y prestigioso como es su padre, que no vaciló en sostener y luchar abiertamente por sus propias convicciones, a Leo Ferrero, en plena eclosión de su talento –el momento más delicado de su vida–, se le cerraron todos los caminos: diarios, editores, teatros, salas de conferencias. En la actualidad, Guglielmo Ferrero es profesor en la Universidad de Ginebra. Pero antes de expatriarse, lo precedió su hijo. Cierta noche Leo Ferrero obtuvo un pasaporte y se marchó a París, decidido a convertirse en escritor francés.

En los primeros momentos, «para liberar su conciencia», escribió *Angélica,* el drama que ha publicado su padre después de su muerte. La segunda obra de este período fue *París Dernier Modèle de l'Occident.* Voy a ocuparme de ambas siguiendo el orden de su respectiva publicación. A la luz de *París* no será posible apreciar el significado íntimo de *Angélica,* drama «fantástico», apología exaltada y dolorosa de la libertad.

Leo Ferrero agrupa a los pueblos occidentales en dos tipos de civilización que llama atenienses y romanas. A estas dos civilizaciones corresponden calidades opuestas que provocan la grandeza y decadencia de los pueblos que las poseen.

«Las civilizaciones atenienses –dice– se fundan en el espíritu de examen y en la imaginación. El espíritu de examen y la imaginación provocan el desorden, y el desorden afina la inteligencia. Los hombres aprenden a reflexionar; su éxito se debe a la fineza con la cual penetran los secretos y comprenden el mecanismo de la sociedad. Son revolucionarios, cosmopolitas, capaces de concebir principios, ferozmente facciosos.

Las civilizaciones romanas se fundan sobre el sentido moral y sobre una división del espíritu en compartimientos distintos. El sentido moral y esos compartimientos del espíritu en que las facultades del hombre se

desarrollan sin jamás mezclarse, contribuyen a establecer y mantener el orden. El orden incita a no reflexionar. Los hombres aprenden a conducirse teniendo en cuenta los intereses colectivos y los derechos de cada uno. El orden les permite vivir sin explicarse el mecanismo de la vida social. Son conservadores, conquistadores, sensibles a la idea del derecho, leales en la lucha de los partidos».

Italia e Inglaterra surgen de este rápido esbozo como dos ejemplares característicos de la civilización ateniense y de la romana. «Pero las calidades más brillantes y fecundas se vuelven peligrosas, si las calidades contrarias no las contrabalancean. Y eso explica que ambos países, después de un largo período de esplendor, hayan atravesado una crisis producida no por sus vicios, sino por sus calidades mismas».

Italia describe una parábola que llega a su mayor altura en el siglo XIV, cuando los italianos, que nunca conocieron la libertad civil, poseen la libertad política e intelectual, ejercen la imaginación y el espíritu de examen, y se abandonan a sus principios atenienses. A partir del siglo XVII, esta civilización destinada a desenvolver todas sus cualidades intelectuales, casi no produce sino obras decorativas. En la segunda mitad del siglo XIV los italianos han perdido la libertad política, y la Contrarreforma ha destruido, en el siglo XVI, la libertad intelectual. Las ideas generales, la crítica de costumbres, los dramas morales, son tabúes. Los poetas ya no leen ni comprenden a Dante, se resignan a cantar alabanzas a la razón de Estado y se refugian en el preciosismo y en los pasatiempos de estilo «como los pastores de Arcadia buscaban refugio en las grutas recubiertas de hiedra». La magnificiencia puramente exterior en todas las formas de la vida y del arte, es una derivación del instinto creador de los italianos hacia el fasto.

Y en el siglo XVI, con la Contrarreforma, empieza la tragedia cuotidiana de las *élites*. Con extraordinaria sutileza, Leo Ferrero explica cómo estos acontecimientos han sido debidos a las mismas virtudes que suscitan la ruina del pueblo que las posee. El cosmopolitismo, admirable en una Europa feudal, da lugar a que se establezcan dominaciones extranjeras. Y desde que el destino de Italia parece irrevocable, la elasticidad del espíritu ateniense permite que el pueblo se adapte sin pena a la tiranía. «Demasiado penetrantes, los italianos reconocen con excesiva lucidez su propia debilidad. Su clarividencia los deprime».

Así como Italia ha sido víctima en los siglos XIV y XVI de sus cualidades atenienses, Inglaterra se debate actualmente en una crisis provocada por sus calidades romanas: «Los ingleses, dice Leo Ferrero, tienen el espíritu dividido en compartimientos estancos, e imponen a la realidad un orden ficticio que posee las apariencias y a menudo las ventajas del orden verdadero. Los negocios, la política, el deporte, el amor; el amor físico, el amor sentimental; el trabajo, el reposo; los viajes, la cultura,

son otras tantas categorías distintas para este pueblo sin gramática, al que una ley general o una relación entre dos hechos le parece una vana operación de la inteligencia». Remito al lector al capítulo III, donde se analiza con tanta gracia la psicología del inglés medio, que los domingos se siente místico y cree en el Pecado Original y el resto de la semana profesa y aplica las teorías de Darwin. La penuria imaginativa y el miedo al aburrimiento –cuyo ejemplo típico es Robinson Crusoe– impulsan al inglés de los siglos XVIII y XIX a cruzar los mares y fundar el Imperio Británico. Un espíritu dividido en casillas puede hacer descender al hombre, sin mayores inconvenientes, de Adán y del mono; usar de la fuerza en las colonias y defender celosamente el derecho en Inglaterra.

Leo Ferrero estudia la grandeza creciente del pueblo inglés y la crisis a que se halla abocado en la actualidad (*París* fue escrito después de la derrota del Partido Laborista), en virtud de las mismas condiciones que permitieron su triunfo. Pero si tanto las civilizaciones atenienses como las romanas se hallan condenadas a decaer, ¿los pueblos occidentales deberán resignarse a este rápido declive, que está, por así decirlo, preconformado en sus respectivos caracteres? Leo Ferrero no es un escéptico, y su mirada trasciende el desaliento. Existe en Europa una nación que ha salido invicta de todos los cambios de fortuna, que ninguna catástrofe consiguió abatir, porque funde la civilización romana con la ateniense, porque en ella «el orden es bastante estable para que los individuos puedan ser emprendedores, y el desorden bastante grande para que puedan reflexionar». Esa es Francia, y su resumen, París: órgano en el cual se cumple el metabolismo de nuestra civilización, síntesis de Roma y de Atenas, «último modelo de Occidente».

¡Maravillosa nación hacia la cual los extranjeros, en los momentos críticos de su patria, vuelven desesperadamente los ojos, que porque tanto le exigen, tanto le reprochan, y que provocan las censuras de Friedrich Sieburg, los tiernos elogios de Curtius, las afirmaciones optimistas de Leo Ferrero!

En Italia e Inglaterra la *élite* es un producto del pueblo y refleja sus vicios y sus virtudes. El pueblo de París está formado por la *élite.* Es ella quien establece mil jerarquías y privilegios destinados a rehacer y matizar fuera de la regla, la aplicación de las leyes a las distinta categorías de ciudadanos. Y la *élite* ha contagiado al pueblo su pasión de los principios. Las civilizaciones atenienses tienen principios, pero carecen de la fuerza moral para sujetarse a ellos. Las civilizaciones romanas no tienen bastante imaginación para concebirlos. «Una sociedad que posee suficiente imaginación para concebir principios y fuerza moral para aplicarlos es estable y se encuentra presta a transformarse. No se aleja de cierta línea de conducta en tanto que sigue a sus principios y puede elegir principios nuevos en las crisis de su historia».

El pueblo de París admira apasionadamente a los hombres que lo guían, y su admiración produce esa temperatura vital que comunica a la *élite* una especie de euforia y mantiene en tensión sus facultades intelectuales. Porque se sabe escuchada, trata de expresarse mejor, y nunca está segura de ser enteramente comprendida.

La multitud, depositaria de los principios, ignora las abstracciones que les dieron nacimiento, pero los ha convertido en *sous-entendus,* en principios tácitos, invisibles y los aplica con eficacia. La *élite,* no siente el peso de la tradición y, sin embargo, estos principios le imponen una constante vigilancia, la obligan a un denodado afán de superarse.

La influencia recíproca de la multitud y de las *élites* se ha hecho posible en Francia merced a la libertad intelectual y al espíritu de grupo. Sólo en la atmósfera de París ha podido surgir el Unanimismo, doctrina que exterioriza la necesidad imperiosa que sienten los individuos de comunicarse, de apoyarse mutuamente. «Los grupos –dice Leo Ferrero– unifican la diversidad y simplifican la infinita complejidad de los individuos. En los grupos, la multitud de un lado y la *élite* del otro, tienen conciencia de sí mismos. Los grupos luchan entre sí, pero como la mayoría de los parisienses ha reconocido la legitimidad del movimiento que atacan, como un grupo puede nacer y aumentar a pesar de la guerra que se le haga, porque sus mismos adversarios creen inconscientemente en su derecho a la vida, se ha establecido un *statu quo* a la vez tumultuoso y sereno. Todos los recursos visibles e invisibles de París son empleados para ser opuestos. Las ideas, el genio, el talento, el dinero, brotan de las profundidades. En lugar de aplastarse, esas masas opuestas se sostienen y constituyen todas juntas un solo edificio.

Leo Ferrero era un lector asiduo de Santo Tomás, un fervoroso del orden. Su *esprit de finesse* le permitía adentrarse en la realidad inmediata y valorarla, para inducir de allí, con espíritu geométrico, los grandes lineamientos de una civilización. Y he aquí el modelo de equilibrio que propone a los pueblos de Occidente; equilibrio que Francia no ha desmentido a través de los siglos y que ha permitido a Keyserling, por ejemplo, enunciar la tesis paradójica de que las ideas de la Revolución Francesa han servido para consolidar su pasado conservador; que han hecho que Gobineau, al desear para Francia un monarca absoluto, aprovechara los descubrimientos de su demócrata amigo Tocqueville... Al mundo occidental, que con tal de salvarse encuentra su propia ruina en las soluciones extremas, Leo Ferrero le ofrece el ejemplo de un microcosmos que mantuvo siempre firme su incorpórea arquitectura a base de subordinar y hacer cooperar en el orden, como un elemento esencial, el aparente desorden: la libertad.

Angélica es la transposición poética del capítulo II de *París.* La acción transcurre en una típica ciudad de «civilización ateniense» que atraviesa

un período de decadencia, en manos de un regente dannunziano que resucitó una ley vetusta con el propósito de poseer a Angélica, el personaje central del drama. Los demás personajes son tomados de la antigua comedia: Arlequín, Pulcinella, Valerio, Pantalón... Arlequín esculpe. «Soy un artista, dice. El orden y el desorden me resultan indiferentes. Y después de todo ¿qué me importa? Que el Regente se divierta, puesto que es poderoso. Angélica también es encantadora. Para mí el mundo no consiste sino en un regocijante espectáculo y no siento el deber de protestar en nombre de la moral, puesto que me ocupo de estética». Los personajes, si no se ocupan de estética, se ocupan de sus condecoraciones, de sus cátedras, de sus negocios, con una ligera inclinación hacia el orden.

«–¿Qué piensa usted de la situación?

«–Que es excelente. La ciudad nunca fue tan feliz y libre. El comercio, las industrias, nunca estuvieron tan prósperos.

«–¿Qué piensa usted de la ley?

«–¿Qué ley?

«–La que le otorga al Regente un derecho sobre todas las jóvenes del reino.

«–¡Oh, señor! yo no me ocupo de política».

Pero llega Orlando, que es casi tan loco como el personaje de Ariosto porque lucha contra la injusticia y la violencia, no ambiciona títulos, ni poder, ni dinero. Orlando despierta el buen sentido del pueblo y lo induce a salvar a Angélica. «Buscad armas, exclama, y acordaos de esto: ¡Angélica es la libertad!»

Valéry ha dicho que la libertad representa la prueba más difícil que se puede proponer a un pueblo. Saber ser libres no es cosa que se conceda por igual a todos los hombres ni a todas las naciones. Y hay que confesar que el pequeño pueblo de esta ciudad fantástica no sabe qué hacerse de la libertad. La *élite* razona como Pantalón, el negociante, que respeta el libre pensamiento pero no la libertad en las aduanas. El pueblo está extrañado de que Orlando no utilice la caída del Regente para ascender al poder. Nadie se da cuenta de que la libertad exige que se respeten los derechos y las legítimas aspiraciones de los otros. Pero Orlando es un hombre libre y no desea apoderarse de la libertad, como el Regente. No hará de Angélica su amante. La quiere demasiado. Y Angélica, despechada, lo mata. El pueblo cae de nuevo en la opresión.

La sangre de Orlando ¿se habrá derramado en vano?



Leo Ferrero murió en Nuevo Méjico, a consecuencia de un accidente automovilístico. Preparaba una vasta obra, *a team-novel,* que abarcaría la

historia de un grupo de hombres desde la adolescencia hasta la edad madura, y se hallaba preocupado por una escena de su novela en la que un personaje debía de morir. Durante el paseo hizo girar la conversación en torno a la idea de la muerte y en un momento dado le preguntó a la amiga que lo acompañaba:

«–¿Cuál es, según usted, el postrer pensamiento de un moribundo?»

En ese instante se produjo la catástrofe.

Este artículo de mera divulgación, sólo se propone recordar la muerte de Leo Ferrero en plena juventud, que tanto entristeció a sus lectores, cuyo primer aniversario se ha cumplido el mes pasado.

(*La Nación,* mayo de 1933)

Un saludo a Jules Romains

Hace tres años, cuando habían aparecido los seis primeros tomos de *Les Hommes de Bonne Volonté* escribí en estas mismas columnas un largo artículo[1] en el cual expresaba mi admiración por la obra del gran novelista francés. Romains, a partir de entonces, añadió seis nuevos tomos a su vasta serie, a razón de dos por año. Y la lectura anual de estos volúmenes se ha convertido en una de mis más queridas costumbres literarias, dando origen a un sentimiento que difiere de la mera admiración intelectual que por lo común nos inspiran las novelas que amamos. Me parece curioso analizarlo.

Entra en él un factor de confianza. He aquí, me digo yo (y como yo tantos lectores), una admiración que no corre el peligro de usarse. No es menester que retrocedamos las páginas para repetir –conocido, mermado– el goce anterior. Tampoco avanzar en la lectura implica tocar su fin, gustarla una vez, prescribirla. Porque sucede con la mayoría de los entusiasmos literarios lo que con ciertos derechos que se extinguen cuando han sido ejercidos en toda su plenitud. La inminencia de su caducidad comunica a las novelas un elemento mórbido e inestable y aguza, a la par que perturba, el placer que nos procuran. Me refiero, claro está, al lector ingenuo que se entrega a ellas con la voracidad ardiente de sus años infantiles. Estos lectores entre los cuales me cuento, a quienes no se les pasa por la cabeza que *Les Hommes de Bonne Volonté* puedan terminar alguna vez, se hallan en condiciones de ejercer tranquilamente sus derechos. Los años, junto con el frío del invierno y la tibieza de la primavera, les aportarán dos frutos opimos de Jules Romains. El final de

[1] *«El novelista y la ciudad: Jules Romains»,* La Nación, *domingo 27 de mayo de 1933.*

Les Hommes de Bonne Volonté se les antoja tan lejano y problemático como el del mundo en que viven. Le asignan idéntico interés.

A diferencia de lo que pasa en el mundo real, el interés que concedemos a la novela existe siempre, en mayor o menor grado, en función de su desenlace. Bien es cierto que en la realidad el desenlace aparece inminente si enfocamos nuestra propia vida desde un ángulo individualista, pero se vuelve menos perceptible al contemplar las vidas ajenas, y acaba por tornarse borroso y perderse en el futuro si consideramos esa constante terminación de vidas e iniciación de otras nuevas, esa sucesión sin solución de continuidad, a la cual nos hallamos mezclados y que constituye la vida del mundo. Tenemos conciencia de que ella lleva un ritmo isócrono. No se evita un escollo multiplicándolo, y aquí subsiste el convencionalismo que señalé, con la agravante de que ya el lector no se presta de tan buen grado al arbitrio del novelista. Antes abdicaba de su voluntad desde el primer capítulo, y después, como la acción era directa, se dejaba arrastrar por el ímpetu acumulado. En cambio ahora se le exige una renuncia reiterada. El lector se interesa en una intriga parcial. El novelista lo saca de allí y lo introduce con otros personajes en una intriga distinta. El lector embalado en un sentido, quiere continuar marchando en la misma dirección. El novelista tira de las riendas y lo fuerza a torcer la ruta comenzada. A la postre, para mí es un personaje secundario. Y viceversa. Pero ambos actuamos dentro de un mismo tiempo que contribuimos a formar. El tiempo nos engloba, nos supera, nos arrastra. Y para el novelista, que estudia la vida de su tiempo, ambos poseemos parejo significado.

A los fines de mantener la unidad sutilísima que habría de planear por encima de su obra, Romains renunció al expediente de pintar medios distintos en novelas separadas, a la manera de Balzac, utilizando a determinados personajes que intervienen en unas y otras como vínculos de unión. Tampoco ramificó a una familia en diferentes clases sociales, abultando la novela en el espacio y en el tiempo, como lo ha hecho Galsworthy, en *La Vie Unanime* y sus primeros libros en prosa. *Le Bourg Régénéré, Mort de Quelq'un, Les Copains, Le Vin Blanc de la Villette* y especialmente *Puissances de Paris,* aparte de su teatro, se proponen traspasar las fronteras del individualismo. El franco planteo y resolución de este problema en una novela del alcance y de las dimensiones de *Les Hommes de Bonne Volonté* constituía una empresa enteramente insólita en la literatura. Y como no es posible echar vino nuevo en odres viejos, Romains se vio obligado, para llevar a cabo su plan, a modificar sustancialmente la técnica novelesca. De ahí la extraña sensación de novedad que produce en el lector una obra emancipada de los prejuicios y viejas reglas del género. El desenlace, el irremediable desenlace propio de la vida material del hombre, que marca las novelas ante-

riores, se ha convertido en un germen de eterna supervivencia espiritual. Los hechos se suceden unos tras los otros de una manera lógica e impensada, rica en perspectivas de toda índole, en larguísimas prolongaciones de causa a efecto y en derivativos dispersos, que mueren patéticamente sin arribar a ninguna parte. El lector convive y se extravía en medio de la multitud, y al mismo tiempo distingue sus grandes lineamientos generales. La domina. El pase de un personaje a otro, del pequeño universo de sus deseos, de sus cavilaciones y de su inquietud a un universo análogo y específicamente diferente, se efectúa sin la menor violencia, contrariamente a lo que ocurre en las *team-novels*. El *sujet* de la novela abarca desde un principio tantas cosas que continúa siendo el mismo. De punta a punta del libro circulan por sus páginas, unificándolas, los efluvios emanados de personajes heteróclitos, que se atraen y subordinan de acuerdo a un orden superior. Romains contempla a estos personajes desde lo alto, pero no desdeña descender hasta ellos. Su don poético y su simpatía humana, ayudados por profundos conocimientos de filósofo y de biólogo y por una inteligencia tan penetrante como rara vez se encuentra en un literato, le permiten reflejar, dentro de una visión unánime, los matices psicológicos de cada individuo. La conducta de un santo y el crimen gratuito de un maniático surgen en la obra con igual relieve. Romains nos emociona con el espectáculo del sacerdote, de una admirable belleza moral, y nos hace comprender en el más lato sentido de la palabra y compartir, a pesar nuestro e insensiblemente, las maquinaciones tortuosas, la vida del mundo. Tenemos conciencia de que el mundo habrá de seguir viviendo. Nuestra convicción, más fuerte que nosotros mismos, pertenece a un orden de verdades a las que nos adherimos, no con el raciocinio, sino con el sentimiento. Nunca encaramos «seriamente» la hipótesis de su desenlace, cualquiera que sea, desde las amenas catástrofes de Flammarion hasta las más terroríficas del Apocalipsis.

Casi todas las novelas anteriores a *Les Hommes de Bonne Volonté* estaban lastradas, desde un principio, por el desenlace que llevaban en potencia. Los exégetas de la novela se permitían incluso deducir de las obras maestras algunas normas precisas relativas a su construcción. Se decía: «El primer párrafo de una novela debe escribirse previendo el párrafo final». ¡Cuántas alabanzas no se habrán tributado a Stendhal por la anticipación de su destino que Julián Sorel encuentra en la iglesia de Verrièrres, al leer la ejecución de un condenado a muerte! Se decía: «El autor ha de seguir de cerca a las criaturas que ha forjado hasta tanto ingresen en la etapa definitiva de su existencia. Los personajes, como los barcos, deben necesariamente naufragar o llegar a puerto». Como esta ley era de carácter general, sucedía a veces que el novelista, después de haber resuelto el destino de los personajes principales, no sabiendo qué hacer de las comparsas las embarcaba efectivamente, sin metáfora de

ninguna especie. También las comparsas llegaban a puerto. El novelista experimentaba la satisfacción del deber cumplido. Pero aun entonces se le dirigían reproches por haberse desembarazado demasiado pronto de su misión. Con respecto a *David Copperfield,* al cual aluden las veladas líneas anteriores, yo he visto ponerse en duda el saludable influjo de Port Middlebay sobre la hipocondría de Mrs. Gummidge o la irrefrenable tendencia a contraer deudas de Micawber.

En la novela individualista, desde las primeras páginas hasta el final, los personajes están diseñados con rasgos netos y precisos, de un solo trazo, sin levantar el lápiz del papel. De antemano sabemos que nuestro interés habrá de ceñirse exclusivamente al señor A o a la señora B, sobre cuya vida se nos entera con una abundancia tan indiscreta, y que esta abundante información explica, por otro lado, la escasez de noticias que tenemos de X, Y o Z, simples pretextos, deleznables personajes secundarios. A y B se desarrollan de una manera monstruosa a expensas de X, Y o Z, injustamente atrofiados. Si en lo que a ellos se refiere experimentamos alguna curiosidad, estamos dispuestos en todo instante a refrenarla. Para facilitar la tarea del novelista nos prestamos consciente o inconscientemente a los convencionalismos de la novela, en la misma forma que, desde nuestra butaca, pasamos por alto la artificiosa construcción teatral por considerarla indispensable al espectáculo que se nos brinda.

En las *team-novels* la atención del lector se divide por igual entre un número crecido de personajes principales que aparecen y desaparecen a intervalos fijos. De acuerdo con este zigzag resulta fatigoso, y entre lector y novelista acaba por establecerse una corriente de hostilidad.

El número restringido de personajes y su división en principales y secundarios constituye la segunda servidumbre de la novela. Se objetará también, en este caso, que dicha servidumbre responde a la realidad de nuestra vida. Así como nuestra vida es limitada, son relativamente pocos los seres con quienes nos hallamos en contacto, y este contacto admite diversos grados de intimidad. En nuestra vida existen personajes principales y personajes secundarios. Pero Romains, en *Les Hommes de Bonne Volonté,* no se ha propuesto el estudio de una vida, sino de un número infinito de vidas o, si se quiere, el estudio de la vida social a lo largo de una época. La meta que persigue en su novela trasciende el individuo. Y un sujeto novelesco sólo puede ser secundario con relación a otro, desde el punto de vista de este último que abraza el escritor, pero no con relación al tiempo en el cual ambos viven. Yo nada sé de mi vecino, que los *Forsyte Saga,* y Thomas Mann en *Los Buddenbroocks* [sic.]. En este caso la sociedad queda relegada a un segundo plano y a lo sumo sirve como telón de fondo a las peripecias de «un alma individual a través de las generaciones». Se trataba de partir de una concepción de la novela que no fuese individualista. Nuestra vida, apa-

rentemente, lo es. ¿Continuará siéndolo siempre? Romains niega que lo sea en su estructura profunda. Por eso su labor de novelista consistía en enriquecerla aportándole un sentimiento que existe en sus más hondos estratos: el sentimiento de continuidad psíquica, que vincula a todos los seres humanos y da lugar a la formación de los diversos grupos: sentimiento que, hoy por hoy, distinguimos en forma intermitente a causa del aislamiento psíquico (tentación a la cual cede el individuo) y de la espinosa vegetación jurídica (producto del individualismo) que contribuye a desorientar a los hombres al substituir los grupos reales por abstractas construcciones administrativas.

En toda la obra de Romains, los personajes están tratados por igual, sea el santo o el criminal. El mecanismo funcional de ambos está explicado con la misma clarividencia. Y ambos siguen siendo hombres. Ningún recurso fácil caricaturiza sus rasgos y les quita verosimilitud. El talento de Romains le permite encarnarse en los seres más diversos, tratados siempre como personajes principales. Vemos el universo refractarse curiosamente en ellos a través de la distinta concepción que se han forjado. Y tan pronto son las inocentes astucias de un perrito como las menos inocentes de un político o de un gran industrial. ¡Qué decir de la maestría con que están pintadas las atmósferas, los diálogos mudos que se entablan en torno de una mesa, los pensamientos que van y vienen y flotan por encima de las personas e interceptan las palabras y las turban y las estremecen y les comunican un alcance imprevisible que rebasa su sentido! Hay en Romains una manera de deleitarse en las cosas, de gozar de todo lo creado por Dios y por los hombres, de libertar la vida que late en una calle del suburbio, en una mañana de París, en una casa a medio construir, en una mujer que duerme o maneja el plumero; un humorismo, una gracia, una ternura al mostrar lo efímero, lo imponderable, lo infinitamente pequeño, que sólo puede compararse a la poesía con que evoca lo inmenso o a la agudeza intelectual con que discrimina los grandes problemas económicos y sociales de su época. Su optimismo arranca una sonrisa hasta en los pasajes más emocionantes. Inyecta pujanza al lector, lo tonifica, lo pone en contacto directo con la vida. El instrumento escrito no se interpone entre nosotros y la visión que nos ofrece de la realidad. Y en sus páginas percibimos la marcha ininterrumpida de los hombres. El rumor del mundo, sus depresiones y arranques patéticos, su goce, su sufrimiento, su «vida» independiente de la nuestra, se introducen de pronto en nuestra propia vida. Es una visión totalitaria que la purifica y la exalta. ¿Conseguirán las buenas voluntades que han formado los grupos y sufrido su influjo encauzar definitivamente el universo en la sana ruta de la cual él mismo tenga consciencia y de donde no pueda apartarse? En las páginas de *Les Hommes de Bonne Volonté* palpita una conmovedora esperanza...

Jallez, el estudiante parisiense, algunos de cuyos rasgos guardan tanta similitud con los del autor de la obra, encuentra al propio Romains en una reunión de *La Closerie.* Esto ocurre en el tomo IV. Por aquel entonces, el poeta de *La Vie Unanime* usaba una gran barba negra y un aire *assez distant.* Y Jallez no se atreve a saludarlo, pese a su deseo de hacerle saber que allí en esa sala, hay un lector fraternal de su obra. Un deseo análogo al de Jallez me impulsa a escribir este artículo, ahora que Jules Romains se encuentra en Buenos Aires. Por su intermedio quiero hacerle llegar antes de que se marche el saludo fraternal de todos sus lectores argentinos.

(*La Nación,* 13 de septiembre de 1936)

Un homenaje de José Bianco a Octavio Paz

Un colombiano y dos argentinos fuimos el pasado mes de agosto a México, invitados a participar en el homenaje que se le hizo a Octavio Paz por haber cumplido setenta años. Éramos Juan Gustavo Cobo Borda, Roberto Juarroz y yo. Mi principal mérito para recibir esa invitación es el afecto o la simpatía que me tienen algunos escritores mexicanos, afecto y simpatía recíprocos, y la vieja amistad que me une a Octavio Paz. Hacia 1935, conocía algunas prestigiosas figuras mexicanas. Había tratado a Vasconcelos, que fue amigo de mi padre, había leído a Alfonso Reyes, había leído a Enrique González Martínez, ambos embajadores de México en mi país. A menudo, aquí y en otras partes del mundo, los diplomáticos mexicanos han sido hombres de letras. Recuerdo que por aquella época, con algunos amigos escritores, recitábamos de memoria «La suave patria», de López Velarde. En julio de 1938, cuando entré a trabajar en la redacción de *Sur,* Eduardo Mallea me dijo que fuera dando las noticias bibliográficas poco a poco. «Son difíciles de conseguir», agregó. ¿Por qué difíciles?, pensé. Será cuestión de pedirlas. *Sur* había publicado *Nostalgia de la muerte,* un libro de poemas de Xavier Villaurrutia. Le mandé una carta a Villaurrutia preguntándole qué escritor mexicano podía ocuparse de su libro. Villaurrutia me mandó el nombre y la dirección de un joven compatriota suyo. Así fue como le pedí a Octavio Paz que colaborase en *Sur.* Nunca había oído ese nombre. Antes de leer la crónica, que me llegó poco después, el nombre me impresionó favorablemente. ¡Qué lindo nombre!, pensé. ¡Qué breve, qué sonoro, qué armonioso! Dos vocales, la «o» y la «a», reiteradas cuatro veces en las cuatro sílabas de Octavio Paz. Debo decir que Octavio Paz ha contado el episodio –no la buena impresión que me causó su nombre, desde luego, cosa que acabo de recordar mientras escribía estas páginas– en su libro

Xavier Villaurrutia en persona y en obra y en una entrevista de *La Nación*. A Villaurrutia no llegué a conocerlo, pero los otros días, hojeando el tomo de sus obras completas, encontré una carta suya dirigida a mí, esas cartas en papel de avión, listadas de amarillo y celeste por la censura, que solíamos recibir durante la Segunda Guerra Mundial. En fin, con cierto orgullo un poco ridículo, me digo que desde el primer número de la revista preparado por mí, en agosto de 1938, Octavio Paz entró a colaborar en ella. ¡Con qué placer recibía yo sus colaboraciones! Hasta le pedí que hiciera una colaboración mensual, «Letras mexicanas», y no hace mucho, en un libro que acaba de regalarme en México, encontré una noticia bibliográfica sobre José Revueltas publicada en *Sur* en 1943. Es verdad que en el mismo libro, y llevado por su espíritu de justicia, a esa noticia Octavio Paz agrega otra posterior, en la que rectifica sus opiniones sobre Revueltas. No recuerdo si antes o después de esa fecha –sosteníamos una amistosa correspondencia– me preguntó si podría trabajar en Buenos Aires. Le contesté que un hombre de su talento podía trabajar en cualquier ciudad más o menos civilizada, y Buenos Aires, literariamente hablando, pasaba por un momento feliz. Para eludir el franquismo, varias editoriales de importancia se habían establecido entre nosotros. No obstante, agregué en mi carta, era una pena que abandonara el servicio diplomático. Octavio lo abandonó mucho después, cuando ya era embajador, con motivo del lamentable episodio de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968. Pero como suele decir Dickens en sus novelas, tratemos de no adelantarnos a los acontecimientos. Después de la Segunda Guerra Mundial, a fin de 1946, me fui a Europa. En París, una de las primeras personas a las que hablé fue Octavio Paz. No nos conocíamos personalmente. Convinimos por teléfono en reunirnos en un café: yo llevaría un libro debajo del brazo; él, un periódico; sin necesidad de libro ni de periódico, nos acercamos enseguida el uno al otro y nos dimos la mano. El París de aquellos años era el París de Sartre, de Camus, de René Char, de Jean Genet. Vivían Gide, Paulhan, Léautaud, Cocteau, Malraux, Michaux.

Era el París de Picasso y de Braque, de Bonnard, que habría de morir a los pocos meses, de Gérard Philippe, de Jean Vilar y de María Casares, y asimismo, ¿por qué no? de Marie Laure de Noailles, nieta de Madame de Chevigné, que inspiró parcialmente a Proust el personaje de la *duchesse* de Guermantes, y dueña, en la place des États-Unis, de una de las casas más suntuosas que he tenido ocasión de ver (señalemos, de paso, que como en las novelas mismas de Proust, su padre era un financiero judío de gran fortuna). En aquella época, aún había salones literarios. Si bien he vuelto a París con relativa frecuencia, nunca se me ha ocurrido preguntar si todavía existen. Pero también, sobre todo el año 1947, era el año de las restricciones. Había muchos hoteles todavía

requisados por las tropas norteamericanas, había pobreza, había mercado negro. Como sucede ahora en Buenos Aires, abundaban los robos. En mi hotel, durante el mismo día, le robaron a un amigo de Jules Supervielle varios miles de francos, y a mí la máquina de escribir, los jabones de tocador y los cartones de cigarrillos. Como me di cuenta de que el robo provenía del servicio mismo del hotel, con gran indignación de la gerente, que hizo cambiar el cerrojo de mi habitación y me facilitó, para mi uso personal, una llave en todo semejante a la llave de la caja fuerte de un banco, me mudé a un hotelito que me recomendó Octavio Paz. Era, según decía, un hotelito encantador. Tan encantador que a pesar de haber vivido en él cerca de un mes, he olvidado por completo su nombre.

¡Sabias represiones que tanto complacen al psicoanálisis! Sólo recuerdo que estaba a la vuelta del Georges Cinq, que mi habitación quedaba en la bohardilla, es decir, que no tenía chimenea, y que cuando empezó el frío, ¡pobre de mí!, se acabó el petróleo. Necesitaba ir a bañarme al Plaza-Athénée o al Meurice, donde paraban, muy de paso, dos amigos argentinos. A la noche, para leer, tenía que ponerme un guante en la mano que sostenía el libro. Por fin recalé en el hotel Montana, a cien metros de las Tullerías. No en vano Eugenio Suë ha escrito una novela que se llama *Los misterios de París.* Allí, en ese hotelito de la rue St-Roch, la calefacción era fuertísima. Octavio Paz siguió muy de cerca mis peripecias en ese París de la posguerra. Hay autores superiores o inferiores a sus obras. El trato de Octavio Paz, como pude comprobar aquel año, era en todo equivalente a sus escritos.

Ya sabemos que su conversación revela talento y una peculiar destreza en el manejo de las ideas. Pero hay en él algo más que talento: una rara sensibilidad, propia del verdadero poeta, que rehúye el aspecto fácil, convencional de los seres y las cosas, y descubre ante nuestros ojos su identidad secreta, inusitada. Qué decir de ese amor a la libertad que no le hace perder su sentido siempre alerta de la justicia. Es el hombre libre por antonomasia. Y ahora quiero dar algunos ejemplos.

Es posible que en los momentos actuales se tenga una vaga idea –si es que se tiene alguna idea– de David Rousset. Sin embargo es, o era (no sé si ha muerto), un hombre extraordinario. Luchó en la Resistencia, estuvo preso en Fresnes, conoció el campo de Compiègne y después los campos mucho más atroces de concentración alemanes. De vuelta a Francia, enfermo de tifus exantemático, publicó dos libros que lo hicieron famoso: *El universo concentracionario* y *Los días de nuestra muerte.* Era amigo y colaborador de Sartre. En 1949, cuando yo estaba de vuelta en Buenos Aires, David Rousset hizo aparecer en el *Figaro Littéraire* una carta abierta, denunciando los campos de trabajo obligatorio de la Unión Soviética. La carta de Rousset causó sensación. Dos ex deportados comunistas lo cubrieron de injurias en el semanario *Lettres Françaises* y lo

acusaron de fraude. Rousset, dejando de lado las injurias, les puso pleito por difamación y lo ganó. Octavio Paz, por intermedio mío, hizo llegar a *Sur* todos los antecedentes y las constancias del proceso. Sartre, que iba a fundar con Rousset el Partido Socialista Antiburgués, cortó su amistad con él. En el artículo que le dedica a Sartre en *Hombres en su siglo,* Octavio Paz cuenta que éste le dijo al comentar las discusiones en las Naciones Unidas sobre los campos de concentración soviéticos: «Los ingleses y los franceses no tienen derecho a criticar a los rusos por sus campos, porque ellos tienen sus colonias. En realidad, las colonias son los campos de concentración de la burguesía». Es una frase típica de Sartre –como hace notar Octavio Paz–, tajante, ingeniosa, pero inexacta. «Las colonias no formaban parte del sistema represivo de los Estados burgueses (no había obreros franceses condenados a trabajos forzados en Argelia, ni había disidentes ingleses deportados a la India, mientras que la población de los campos era el pueblo mismo soviético)».

Otro ejemplo, un ejemplo que me concierne, y, desde luego, de una importancia mínima, sin comparación con aquélla.

Cuando yo hice un viaje a Cuba, en febrero de 1961, invitado como jurado de novela al Segundo Concurso de la Casa de las Américas, Victoria Ocampo, la directora de *Sur,* contrariando un especial pedido mío, publicó en la revista una pequeña nota, que consideré ofensiva, y que motivó mi renuncia terminante. A Octavio Paz lo preocupó mucho mi salida de *Sur* y cambiamos varias cartas sobre el asunto. Transcribo un párrafo de una de ellas, escrita desde París, en mayo de 1961 –yo había renunciado a principios de abril, antes de la invasión a la bahía de Cochinos y de que Cuba fuera marxista-leninista–. Lo transcribo para demostrar hasta qué punto Octavio Paz es clarividente en materia política.

«Aunque comprendo tu entusiasmo (y hasta lo envidio) no lo comparto del todo. A mí no me agrada el lenguaje de los enemigos de Castro –ni sus actos, ni su moral, ni lo que representan y son–. Pero tampoco me agrada la revolución de Castro. No es lo que yo quería (y quiero) para nuestros países. Ya en *El laberinto* (en un capítulo nuevo, «Nuestros días», escrito poco después de la caída de Pérez Jiménez y cuando Batista se tambaleaba) trato ese tema y digo cuáles son las posibilidades y tentaciones de estos movimientos. Si el tema te interesa, lee ese capítulo. Sospecho que no has leído la segunda edición de mi libro. Temo, sin embargo, no haber sido muy realista. Nuestros países escogerán, como los de África y Asia, el camino de Castro. No les queda (no les dejan) otro recurso. Aparte de las guerras y calamidades que esto desencadenará, los resultados no pueden ser sino dictaduras de derecha, si se aplasta a los movimientos populares o, si triunfan, dictaduras totalitarias como la de Castro. La ausencia de revolución socialista en los países avanzados es la causa de esta evolución paradójica de la sociedad mundial. El

fracaso de la profecía marxista sobre la misión revolucionaria de la clase obrera de los países «desarrollados» (los únicos en los que puede haber realmente socialismo) ha convertido al marxismo en una «ideología» (en el sentido que daba Marx a esta palabra). Creo que nuestro siglo verá el triunfo de la «ideología marxista»; lo que no verá (por lo menos nuestra generación) es el triunfo del socialismo. ¡Y basta: no te aburro más!»

Octavio Paz no quería aburrirme. Pues bien, con peligro de aburrir a mis lectores, voy a repetir un párrafo de su reciente discurso de Alemania, cuando le dieron el premio de la Paz que cada año concede en Francfort la Feria Mundial del Libro. Dice Octavio Paz:

«Los pueblos de la América Central padecieron muy pronto el mal endémico de nuestras tierras: el caudillismo militar. La influencia de los Estados Unidos comenzó a mediados del siglo pasado y pronto se convirtió en hegemónica. Los Estados Unidos no inventaron ni la fragmentación ni las oligarquías ni los dictadores bufos y sanguinarios, pero se aprovecharon de esa situación, fortificaron a las tiranías y contribuyeron decisivamente a la corrupción de la vida política centroamericana. Su responsabilidad histórica es innegable y sus actuales dificultades en esa región son la consecuencia de su política.

«A la sombra de Washington nació y creció en Nicaragua una dictadura hereditaria. Después de muchos años, la conjunción de diversas circunstancias –la exasperación general, el nacimiento de una nueva clase media ilustrada, la influencia de una Iglesia Católica renovada, las disensiones internas de la oligarquía y, al final, el retiro de la ayuda norteamericana –culminó en una sublevación popular. El levantamiento fue nacional y derrocó a la dictadura. Poco después del triunfo, se repitió el caso de Cuba: la revolución fue confiscada por una élite de dirigentes revolucionarios. Casi todos ellos proceden de la oligarquía nativa y la mayoría ha pasado del catolicismo al marxismo-leninismo, o ha hecho una curiosa mezcolanza de ambas doctrinas. Desde el principio, los dirigentes sandinistas buscaron inspiración en Cuba y han recibido ayuda militar y técnica de la Unión Soviética y sus aliados. Los actos del régimen sandinista muestran su voluntad de instalar en Nicaragua una dictadura burocrática militar según el modelo de La Habana. Así se ha desnaturalizado el sentido original del movimiento revolucionario».

El discurso se titula «El diálogo y el ruido». Yo lo había leído en *La Nación;* ahora, al releerlo en *Vuelta,* de México, me entero por un acápite de Gabriel Zaid que en México circularon listas con firmas de 228 «profesores de todas las ramas científicas y culturales de 13 instituciones de 5 países» contra ese pasaje del discurso, que trataron a Octavio Paz de vendido a Norteamérica, y que dos días después colgaron su efigie ante la embajada de aquel país, coreando un estribillo denigrante. Como señala Gabriel Zaid, el efecto resultó contraproducente. «Si así se trata

en México a un mexicano que, de paso y de lejos, critica el régimen sandinista, hay que imaginar cómo se tratará en Nicaragua al que se atreva a abrir la boca».

¡Ejemplar Octavio Paz! La tarde de la ceremonia inaugural del homenaje, el licenciado Miguel de Lamadrid, presidente de la república, terminó su alocución con las siguientes palabras: «Octavio Paz, orgullo de México». Permítanme que agregue: orgullo de México y de todos los países donde ha sabido conquistar lectores fervorosos.

(*Tiempo Argentino,* 3 de diciembre de 1984)

Julien Benda

Julien Benda pertenece a un linaje de escritores franceses, de origen judío, que representa auténticamente la filosofía, la literatura de imaginación, la poesía, en suma, los valores espirituales, diremos del país en que han nacido. El caso opuesto solía ser de igual modo frecuente. Y digo *solía ser* porque se dio, sobre todo, en aquellos tiempos que los franceses actuales llaman *La Belle Époque,* los años que van de la Tercera República a la guerra del 14, años pródigos en escritores judíos, cuyas obras tenían gran repercusión en Francia y que, no obstante ello, permanecían ajenos al espíritu francés, cuando no lo falseaban gravemente. Pienso en nombres olvidados o desprestigiados hoy, pero que a fines del siglo pasado estaban en todas las bocas: Catulle Mendès, Duvernois, Francis de Croisset, Bernstein, Porto-Riche, etc. Benda, refiriéndose en general a esta clase de efímeros escritores de su propia raza y en particular a Porto-Riche, dice: «Ah, esa literatura judía superficial, abominable. Ese Porto-Riche con su monopolio en cuestiones de *amor,* su obra mezquina y, a la vez, penetrante, su carencia de todo estilo, su increíble ignorancia, hasta su ignorancia del francés. Se jactaba de haber escrito *Amoureuse* en 8 días, sobre la mesa de un café. Sostuve que no era difícil advertirlo. La identificación corriente por entonces (véase la literatura de Lanson) entre la cloaca de muchas piezas de *boulevard* y la obra de Racine significaba para mí una de las vergüenzas de la época».

En sus memorias, Benda cuenta de su padre una anécdota parecida. Con la diferencia de que su padre no se indigna: se limita a ignorar esas manifestaciones pseudoliterarias. Tiene el sentido profundo, y casi siempre justo, de que ciertas obras que su época considera geniales, no son sino glorias de actualidad. No merecen que se les preste atención. Una tarde le mandan dos plateas para el ensayo general de una pieza de Ale-

jandro Dumas hijo*. El señor Benda padre termina de comer, después se sienta al piano, toca un rondó de Mozart y finalmente se acuesta. Deben ustedes pensar que en aquellos tiempos, no ya en los tiempos de la juventud de Julien Benda, sino en los tiempos de la juventud de su padre, de Monsieur Camille Benda, se consideraba que una obra de Alejandro Dumas hijo era un inmenso acontecimiento artístico. Todo París de disputaba por asistir a su estreno. Al día siguiente, cuando la madre de Julien Benda se entera, se lo reprocha a su marido. Le parece mal, muy mal, que haya desperdiciado las entradas, que ni siquiera se le haya ocurrido regalarlas, hacer felices a dos personas. El señor Benda deja pasar la tormenta; después, a solas con su hijo, abre su piano y dice:

–Toda esta historia por una pieza estúpida, de la cual, dentro de diez años, no recordarán ni siquiera el nombre.

En sus memorias, Julien Benda evoca la persona física de su padre, el hermoso rostro asirio, escultural, un poco inanimado; la frente y la línea de las cejas, de un apacible poder; los ojos grises, un poco inexpresivos, que parecían reflejar la infinitud del mundo. Dice: «Al evocar la imagen de mi padre, veo tras ella, perdiéndose en el fondo de las edades, a través de los ghettos de Oriente, toda una dinastía de judíos con la misma frente, con los mismos ojos; antepasados de los cuales nada sé y que, sin duda, hubieran reprobado la forma de alma que me dieron los latinos, pero que reviven en todos mis escritos».

Porque a sus propios antepasados, Julien Benda ha incorporado, quiéralo o no, otros antepasados, otro linaje: el de los escritores íntimamente ligados a la buena tradición francesa, para quienes lo esencial es la palabra y la obra, y no el efecto, el resultado material de esa palabra y de esa obra. A semejanza de dos grandes figuras contemporáneas de su misma patria y de su misma raza, un filósofo y un novelista, a quienes Benda admiraba y que, sin embargo, combatió por discrepancias ideológicas –y estoy nombrando a Bergson y a Proust– Benda ha enriquecido las letras de Francia, pero nunca en detrimento de su significación. Desde muy joven aprendió a colocar en primer rango al arte que intenta dirigirse a nuestra alma más íntima –a nuestro yo profundo, diría Bergson–, a honrar a los oficiantes desinteresados de la belleza, a despreciar al histrión, que sólo ve en ella una oportunidad de afirmar su persona y de hacerse aplaudir. Este desinterés es tan extremo que su obra habría sido póstuma, quizá, de no mediar dos circunstancias: la primera, de orden ideológico; la segunda, material. A fines de siglo, en un determinado momento, los valores de la verdad y de la justicia aparecen encarnados en Francia, y poco después en todo el mundo, en la persona de un modesto oficial judío, el capitán Dreyfus. Julien Benda tenía treinta años, era rico; había

* La princesse de Bagdad.

alquilado un amplio departamento donde alternaba las matemáticas, la lectura de los poetas y filósofos griegos y latinos, y de Spinoza, de Malebranche, de Renouvier, con el estudio de Beethoven y de Schumann. Pero no vacila en cerrar sus libros y su piano, abandonar su reducto y salir a la calle a defender a Dreyfus. El general Mercier, de triste memoria, ha declarado que los partidarios de Dreyfus, investigando la legalidad de la condena, se parecen a esos dementes de la antigua Bizancio que discutían sobre la naturaleza del verbo cuando los turcos estaban a las puertas de la ciudad. Benda recoge altivamente el reto del general Mercier y publica su primer artículo: *Diario de un bizantino.* La razón de Estado y la Razón estaban en pugna. Benda ocupa su puesto de combate del lado de la razón. Pero sólo escribe asiduamente en revistas y diarios, sólo se convierte en publicista, a partir de 1914, cuando pierde su fortuna, porque necesita ganarse la vida. Tiene, entonces, 47 años. 47 es una cifra un poco mágica, que nos permite asociarlo con uno de los maestros y moralistas máximos de las letras francesas, con el ensayista por antonomasia, con Michel Eyquem de Montaigne. Montaigne publicó por primera vez a los 47 años. Montaigne descendía por su madre –Antoinette de Louppes de Villeneuve: Antonia López de Vilanova– de judíos españoles. Montaigne tenía, no ya como Benda, sino como Marcel Proust, lo que llaman los franceses *un coupage de sang juif.* Me gusta la palabra *coupage* que no significa necesariamente atemperar un líquido con otro más suave, como cortar el vino con agua; puede significar, asimismo, mezclar dos alcoholes, dos buenos vinos de cualidades diferentes para obtener un tercero, no sólo de cualidades diferentes de los otros dos, sino de calidad aún más preciosa. Nada más opuesto al espíritu riguroso, geométrico de Benda que el espíritu ondulante y diverso, de Montaigne. Benda, cuando escribe la primera línea, o la primera página de un libro, conoce de antemano la última línea o la última página. Ha trazado minuciosamente su plan. Montaigne, en cambio, se concede siempre un placer de virtuoso: el placer de divagar. Los *Ensayos* de Montaigne están formados por agregación. Escribe como quien se pasea un poco al acaso, sin haber previsto el recorrido. Le sucede, a veces, empezar defendiendo una idea, y terminar plegándose a la idea contraria. Él mismo se jacta de su versatilidad. Nos dice, a veces, que lo hace adrede, para distraerse, y que aferra de tal modo su espíritu a esta nueva idea, en la que no creyó en un comienzo, que no encuentra ya las huellas de la idea primera, de la supuesta idea verdadera, de la cual se apartó traviesamente. El juego, el virtuosismo de las ideas, la inteligencia por la inteligencia, como quien dice el arte por el arte, es para Benda un motivo de escándalo. Sí, ya sabemos que Montaigne y Benda no se parecen intelectualmente, espiritualmente. Entonces, me dirán ustedes, ¿por qué traer Montaigne a colación? Respondo: porque coinciden en algo más profundo: coinciden en el carácter. Uno y otro son

extremadamente torpes para las cosas materiales. Uno y otro son partidarios de la soledad, dos voluptuosos partidarios de la soledad que no desdeñan los encantos de la buena compañía. Recordemos un aforismo admirable de Marco Aurelio: «El hombre libre puede prescindir tan cómodamente de la soledad como de la sociedad». Uno y otro sienten igual incuriosidad, igual desapego por lo actual, y se vuelven siempre a los clásicos. Agreguemos que son dos hombres de letras, dos retóricos consumados, que hacen gala de no preocuparse sino por el fondo de sus escritos. Montaigne lleva la coquetería –por no decir la hipocresía– hasta afirmar que ignorar las leyes elementales de la gramática, que no sabe lo que significa *adjetivo, subjuntivo, ablativo**, y que cuando alguien encomia al estilo de los *Ensayos,* se siente inclinado a pedirle que se calle. «Lo importante en mis *Ensayos* –insiste en el capítulo consagrado a Cicerón– son las *ideas*». En cuanto a Benda, ya veremos hasta qué punto este preciosista, este bizantino, ha fustigado el preciosismo, el bizantinismo de sus «ilustres colegas», su preocupación exclusivamente formal, su proscripción de las ideas nítidas. Lean ustedes dos libros que no voy a comentar aquí: *Belphegor* y *La France Byzantine.*

No quisiera que ustedes tergiversaran mi pensamiento. Cuando a propósito de Benda he citado a dos de sus contemporáneos y a un clásico del siglo XVI, no lo estoy comparando con ellos, no quiero significar que la obra de Julien Benda, una obra que yo, particularmente, estimo, pueda equipararse a la de Bergson, o a la de Proust, o a la de Montaigne. Quiero destacar, únicamente, la noble, austera posición intelectual que los vincula y que separa por completo a los tres primeros de las fútiles *vedettes* de su misma raza que causaban estragos en el París de 1900. Montagine, Bergson, Proust, Benda, han conocido el éxito porque no lo han perseguido. El éxito ha venido espontáneamente a coronar esa noble, austera posición intelectual. Podríamos decir que el éxito, como la felicidad, es un subproducto. No alcanzamos la felicidad si corremos tras ella; en cambio, si nos entregamos a un trabajo que nos gusta, para el cual tenemos ciertas dotes, y logramos hacerlo más o menos bien, nos sentimos felices. Diríamos que el éxito y la felicidad, para emplear una expresión frecuente en la Escritura, *vienen por añadidura.* Agreguemos que Bergson, Proust y Benda representan cabalmente su época porque lucharon contra ella. Recuerdo, a este propósito, una frase de Chesterton. Decía Chesterton que cuando los sociólogos modernos hablan de la necesidad que tienen los hombres de conformarse al espíritu de su época, olvidan que el espíritu de su época, en lo que tiene de mejor, es el resultado de unos pocos que no quisieron conformarse con nada.

* *En la época de Montaigne, la gramática francesa estaba en plena formación. Conviene tenerlo en cuenta.*

Pero no voy a hablar de toda la obra de Julien Benda, sino sólo de algunos aspectos de ella. Veamos cuáles son esos aspectos. Benda es un autor de obra extensa. Yo, que no tengo la obra completa, he verificado en mi biblioteca 27 volúmenes suyos. Voy a prescindir, pues, de sus libros literarios, en la medida en que lo son, porque todos –aclaro– llevan explícita, a veces demasiado explícita, una concepción filosófica o social que los perjudica. También voy a prescindir de aquellos libros en que censura la sociedad y la literatura de su país. Prefiero atenerme a los libros de combate en que denuncia la actitud de los intelectuales del mundo entero. Me pregunto si es necesario citar el más conocido, el que le dio tanto renombre en Francia y fuera de Francia, *La Trahison des Clercs, La traición de los intelectuales.*

Para abordar estos libros recurramos a una verdad primaria que nos enseñaron en el colegio: «Las pasiones, no las ideas, conducen a los hombres». Yo la recuerdo siempre a propósito de la Revolución Francesa, en las clases de Historia de la Civilización. Después de estudiar la gran influencia que tuvieron sobre la Revolución Francesa las ideas de filósofos del siglo XVIII, el profesor empezaba a corregirse, insensiblemente. Decía que era una influencia muy grande, y después: ¿Muy grande? se preguntaba. Pensándolo bien, no tan grande, relativamente grande. Después ponía el acento en el adverbio: *relativamente.* Era una influencia relativa, y ¿por qué negarlo? muy relativa. Así, apaciguando los epítetos, llegaba poco a poco a la conclusión de que para nada habrían influido sobre la Revolución Francesa las ideas de los filósofos del siglo XVIII si el pueblo francés no hubiera padecido con violencia una pasión. Si no hubiera padecido hambre. No precisamente hambre en el sentido evangélico, hambre y sed de justicia, sino hambre en el sentido más craso de la palabra: hambre de pan. No niego que fuera exacto lo que decía mi profesor. Repito con él: «Las pasiones, no las ideas, conducen a los hombres». Pero me permito señalar que los intelectuales cifraron siempre su orgullo en resistirse a las pasiones y en diferir, al menos teóricamente, de la generalidad de los hombres. Eran la excepción, la sal de la tierra, la flor del género humano. Poco a poco las cosas fueron cambiando. Empezaron, entonces, a practicar un intelectualismo al revés, un intelectualismo encarnizado consigo mismo, que no dejaba, si se quiere, de tener cierta grandeza, cierta grandeza suicida, y que consistía en quitar toda validez a las ideas «idealistas», en oponerse sistemáticamente al primado de la Razón. Razón es sinónimo de abstracto, de universal; antítesis de realidad, de sentido práctico, de *vida.* Reemplacemos el espíritu puro por el espíritu encarnado, honremos únicamente al espíritu cuando se ejerce en provecho de un interés material. A esta concepción realista del espíritu Benda atribuye todos los males de nuestro tiempo. El espíritu sólo puede moderar, ajustar la vida si se mantiene por encima de la

realidad. Ésta, a su vez, tratará de alcanzar los valores absolutos que preconiza el espíritu. Mejorar, superarse, amoldarse a ellos. Sucede lo contrario cuando el espíritu se supedita a la realidad. El intelectual, entonces, pone su talento al servicio de una pasión terrestre y acrecienta los intereses egoístas e individuales con el aporte de su sensibilidad poética, de su genio especulativo, de su prestigio moral de *clerc*.

Quería llegar a esta palabra *clerc,* que hizo famoso a Julien Benda. En su libro, Benda divide a los hombres de acuerdo con una antigua clasificación medieval: *clercs* (intelectuales) y *laicos*. En todas las épocas, al lado de una humanidad laica ocupada en la conservación y adquisición de los bienes temporales, estaban los *clercs*. «Buscaban su goce –dice Benda– en el ejercicio del arte, o de la ciencia, o de la especulación metafísica (en la posesión de los bienes que no disminuyen con el reparto) y decían de alguna manera: 'Mi reino no es de este mundo'. Sin duda –agregaba después–, y aunque hayan fundado el Estado Moderno en la medida en que el Estado moderno domina los intereses individuales, la acción de esos *clercs* era, más que nada, teórica. No han impedido a los laicos llenar toda la historia con el ruido de sus odios y de sus matanzas. Pero les han impedido vanaglorirarse de ello, hacer de esos movimientos una religión, creerse grandes al trabajar en perfeccionarlos. Gracias a los *clercs* puede decirse que la humanidad, durante dos mil años, hacía el mal, pero honraba al bien. Esta antinomia era un timbre de honor para la especie humana y constituía la grieta por donde podía filtrarse la civilización».

El *clerc* influía sobre los laicos de dos maneras. O bien desdeñando toda preocupación educadora, «daba al mundo el espectáculo turbador de una vida consagrada a los valores ideales y desinteresados», o bien, propiamente moralista e inclinado sobre el conflicto de los egoísmos humanos, predicaba, en nombre de la verdad y de la justicia, la adopción de un principio superior y directamente opuesto a aquellas pasiones egoístas. En un momento dado, que Benda sitúa a fines del siglo XIX, se produce la *traición:* el *clerc* pacta con los laicos. Lo vemos, entonces, glorificar pasiones ajenas a su naturaleza y suministrar en su apoyo sistemas doctrinarios mediante los cuales estas pasiones pueden organizarse intelectualmente. Surgen *clercs* que abandonan los principios de lo universal y de lo espiritual y que defienden todas las formas del particularismo y de la moral laica, o sea el culto de la energía y del coraje, la afirmación del hombre a expensas del mundo que lo rodea: racismo, fascismo, nacionalismo, imperialismo, capitalismo, comunismo, predominio de una clase determinada, etc. Estas escuelas filosóficas, franca o encubiertamente antirracionalistas (intuicionismo, pragmatismo, razón experimental) han desprestigiado la inteligencia como sólo apta para captar abstracciones. Han repetido, a su manera, los consejos

de Mefistófeles a Fausto: «Gris es, amigo, toda teoría. Del árbol dorado cuelgan los frutos de la vida. El pobre infeliz que se nutre de especulación es como un animal que vegeta en una landa estéril, mientras en torno a él se extienden las ricas y verdes praderas». Evidentemente, el intelectual moderno ha escuchado al sensual personaje de Goethe. Está harto de un régimen que produce los rostros esqueléticos de un Erasmo o de un Dante: aspira a los inflados carrillos de un Rabelais, por no decir de un Falstaff. Pero de la razón, esa landa estéril, surgen los conceptos, las definiciones, las ideas generales, todas las cosas mediante las cuales el espíritu humano ha superado el alma del niño y del salvaje. Esas abstracciones son los únicos bienes cuya posesión puede compartirse y, por lo tanto, la facultad que las crea y las maneja es el valor cuya adopción deben predicar todos los que quieren de verdad la abolición de la guerra entre los hombres. Recordemos que Spinoza, en su *Ética,* demuestra que el privilegio de la razón es pertenecer a todos los hombres. «La posesión común, lejos de debilitarla, la acrece en cada uno que la posee». Y otro filósofo también caro a Benda, Malebranche, hace notar que dos hombres no pueden nutrirse al mismo tiempo del mismo fruto ni abrazar al mismo tiempo el mismo cuerpo. Las criaturas son seres particulares que poseen bienes particulares. Al poseer bienes particulares, privan de ellos a otras criaturas y por eso las irritan y hacen de tales criaturas sus enemigos. «Pero la Razón es un bien común, que une con amistad perfecta y duradera a quienes la poseen. Es un bien que la posesión no divide, que el espacio no confina, que el lenguaje no corrompe». ¿Cómo es posible, me pregunto yo, que un intelectual que anhela la paz puede desdeñar la razón? ¿Cómo es posible que haya olvidado el apóstrofe del Dante, esos dos endecasílabos del canto decimocuarto del *Purgatorio:*

> *O gente humana, perchè poni il cuore*
> *Là o v'è mestier di consorto divieto?*
> Oh humanidad, ¿por qué pones tu corazón
> en bienes que es imposible compartir?

La distinción que establece Benda entre espíritu puro y espíritu encarnado, entre moral realista y moral desinteresada, entre *clercs* y laicos, se le aparece como la contradicción que existe entre dos voluntades eternas del Ser: por un lado, su voluntad de afirmarse de más en más como determinado o fenomenal; por otro, su voluntad de negarse como determinado o fenomenal para volver al infinito. Escribe, entonces, *Essai d'un Discours Cohérent sur les Rapports de Dieu et du Monde,* accesible tratado metafísico que presta una base teológica a la *Trahison* y a *La Fin de l'Éternel.* Trataré de resumirlo.

Benda llama Dios y el Mundo a dos maneras radicalmente opuestas de concebir al SER. Si al pensarlo, le negamos los atributos del mundo en que vivimos, nos encontramos con un Ser infinito, indeterminado, libre. El hombre se eleva a Dios partiendo de la idea del mundo, o sea que Dios no es sino el mundo en que vivimos, el mundo fenomenal, pensado de cierta manera: esta manera consiste en negarlo en tanto que fenomenal. Pero ya sabemos que negar una cosa es siempre pensar en ella. En otros términos, la idea central y constante de Benda es el Mundo. O bien lo pienso idéntico a sí mismo, o sea bajo el *modo* de lo fenomenal (terminología tomada de Spinoza), o bien lo pienso bajo el *modo* de lo divino, o sea ignorando la determinación, el principio de identidad, siendo y no siendo al mismo tiempo. Si tomo la primera idea, el mundo bajo el *modo* de lo divino, puedo darla vueltas en todo sentido, explorarla a fondo, hacerle sufrir todas las transformaciones que se me ocurran, sin encontrar la segunda idea. Es imposible pasar, por vía de continuidad, de la idea A igual a no-A, a la idea A no es no-A. Entre ambas ideas no hay esa relación que en matemáticas liga una proposición a su corolario. El Mundo sólo es concebible con relación a Dios por una ruptura con Dios. Así, con delicada casuística, Benda muestra que el mundo, por el solo hecho de existir, vive en estado de impiedad, es decir separado de Dios –que es lo indeterminado, lo indiferenciado– y que estas formas sucesivas e ingeniosas de diferenciación –energía, materia, vida– han logrado escalonarse hasta llegar al hombre. Helo aquí, al mundo fenomenal, aparentemente victorioso. Ya no hay peligro de que vuelva a lo indeterminado, a lo infinito. Ha creado un instrumento perfecto en su afán de aumentar progresivamente la distancia que lo separa de Dios. Ha creado al Rey de la Creación. Pero el instrumento es tan perfecto que puede volverse contra él. *Victor, victus.* El mundo fenomenal ha vencido. Tanto vale decir: es vencido. Al llegar a la inteligencia humana, el término máximo de la impiedad del mundo, aparecen ciertos hombres, los *clercs,* y con ellos un extraño deseo de destruirse y volver a lo indeterminado, negándose bajo los modos del Yo. Benda dice que después de una inmensa era de afirmación de sí mismo, el mundo gusta un goce áspero en negarse, como esos grandes de la tierra que arrojan lejos de sí su cetro y su corona para perderse frenéticamente en el fondo de los monasterios. La vuelta del hombre a Dios exige una ruptura total con la idea de sí mismo bajo los modos de lo finito. No puede lograrse mediante una ruptura parcial, es decir, negándose como finito en beneficio de un finito mayor (familia, nación, clase), al cual transfiere la individualidad a que había renunciado temporalmente y en el cual recupera, considerablemente acrecidas, las satisfacciones de orgullo que perdiera en un primer momento. Pero si el individuo que se niega en favor de ciertos grupos, continúa su empresa de negación de lo determinado, llegando a

abjurar de finitos cada vez más vastos, podrá aproximarse insensiblemente a Dios. Según Benda, la oposición entre *clercs* y laicos es la misma que existe entre dos pasiones morales, cristianismo y paganismo, y entre dos formas políticas: dictadura y democracia. «El espíritu dictatorial, por su religión de lo arbitrario, del orden, de la desigualdad, me parece representar la voluntad del mundo de afirmarse en la existencia. El espíritu democrático, por su voluntad de justicia total, de proscripción de lo irracional, de retorno a lo no-diferente (igualitarismo) me parece en principio (no en sus *realizaciones)* la voluntad del mundo de negarse en tanto que existencia y de volver a Dios».

En la moral laica entra el orgullo de los hombres por haberse distinguido, el interés que tienen en continuar distinguiéndose, y las demás facultades que le permiten asentarse en su particularismo: coraje, espíritu de conquista o de agresión, desprecio de los derechos ajenos, sentido del orden, gracias al cual pueden jerarquizar sus diversos elementos y asegurarse su victoria definitiva contra Dios.

A la moral de lo real, el *clerc* opone su propia moral, su propia energía. Por intermedio del *clerc,* el mundo manifiesta su arrepentimiento, su deseo de sobreponerse a su inquietud, de volver a Dios. De ahí que todo verdadero intelectual sea por esencia un destructor, un inconformista, un «infinitista». El *clerc* rechaza la existencia real y la moral que se desprende de ella, y tiene por misión combatir la creencia del individuo en sí mismo.

La humanidad civilizada vive de la coexistencia de ambas fuerzas. Un mundo que sólo conociera la moral de los laicos, sería exclusivamente barbarie; un mundo que sólo practicara la moral de los *clercs,* dejaría de existir. La civilización quiere que la moral de los *clercs* influya sobre la moral de los laicos, pero que aquélla no sea nunca influida por ésta, así como en el sistema aristotélico lo divino conmueve a lo humano, pero nunca es turbado por lo humano.

Bajo la influencia del *clerc,* el laico dulcifica su moral, se civiliza. Luego, echándose atrás, se yergue nuevamente si ha sido dulcificado hasta el punto de poner en peligro su existencia. Así hemos visto a la Europa de los últimos cuarenta años volver al culto de la fuerza y desechar su liberalismo del siglo XIX. No debe olvidarse que la civilización significa para el laico comprometer su esencia práctica. Implica una transgresión a su ley.

Benda, cuando desmonta las pasiones políticas, encuentra en ellas estas dos voluntades ya señaladas, voluntades primordialmente laicas que constituyen su fundamento psicológico y que tienden a satisfacer, como hemos dicho, un interés y un orgullo. El interés, expresado por un grupo de hombres, de apoderarse (o conservar) un bien temporal (territorio, bienestar material, poder político, con las ventajas que implica); el orgullo,

expresado por un grupo de hombres, de sentirse particulares, distintos de los demás. Dichos elementos entran en proporciones variadas según la pasión que se contemple: en los racismos y fascismos, aparece principalmente el orgullo; en las pasiones de clase, el interés. Y Benda se pregunta: ¿Qué han hecho los intelectuales de los últimos tiempos sino adherirse a estos fanatismos de raza, de nación o de clase? Entiéndase bien que no son en modo alguno pasiones políticas la pasión de la justicia y de la verdad, y los *clercs* que descienden a la arena movidos por ellas no traicionan su función: un Spinoza que va, con peligro de su vida, a escribir sobre la puerta de los asesinos de Juan de Witt: *Ultimi barbarorum,* un Voltaire, que sale en defensa de Calas, de la Barre, de tantas víctimas de los errores judiciales. También es muy plausible que un *clerc* ame a su patria, mientras dicho amor no lesione las ideas abstractas de justicia y de verdad a que debe consagrarse. Ya hemos visto la actitud del propio Benda durante el caso Dreyfus, o la actitud de un Chesterton durante la guerra de los boers, censurando terminantemente la política inglesa, o la de un Sartre, oponiéndose a todas las formas del colonialismo francés. ¡Qué diferencia con un Barrès, exclamando: «Aunque la patria esté equivocada, yo le daré la razón»! Para qué hablar de los historiadores alemanes de tipo Mommsen, deduciendo la moral de la historia, o de sus congéneres franceses, los Maurras, los Banville, los Massis, que ponían la crítica al servicio de sus convicciones políticas y denigraban sistemáticamente toda obra literaria o toda época histórica que no participara de sus ideales imperialistas y monárquicos. O de ciertos ensayistas y poetas católicos que, no obstante pertenecer a una Iglesia universal, que ha predicado por encima de todas las cosas el amor al prójimo, el desprecio de las riquezas y la abolición de las diferencias entre los hombres, vinculan indisolublemente la religión a conceptos tan alejados de ella como el régimen capitalista o las ideas de nación y de ejército, olvidando las palabras del Apóstol: «No hay siervo ni hombre libre. No hay griego, ni judío, ni bárbaro, ni escita». Benda los llama, con mucha gracia, «la milicia espiritual de lo temporal».

Desde el primer momento, también, Benda ha juzgado lúcidamente al comunismo. Uno de los rasgos característicos del individuo con relación a lo social es la libertad que tiene de oponerse a lo social. Los totalitarismos de derecha eran –mejor dicho, son, porque todavía continúan existiendo, desgraciadamente– totalitarismos desembozados, francos. Decían que el hombre no necesitaba ser libre, que no necesitaba de la libertad. El comunismo niega la libertad para el hombre, pero la niega provisionalmente. Afirma que el día de mañana, cuando la sociedad se reabsorba en el individuo, el individuo recuperará la libertad. Benda, aludiendo a esta mañana remoto, llamaba a los comunistas «bárbaros avergonzados de su barbarie». Así y todo les contestaba: «El día de mañana, cuando la

sociedad se reabsorba en el hombre, el hombre habrá dejado de ser una persona. Conseguir la adhesión natural del hombre a lo social implica, en efecto, acabar con la sumisión, en tanto que esta palabra sumisión implica sacrificio, violencia. Pero hay un singular desprecio en llamar libertad a un estado de cosas en el cual se habrá destruido, en el individuo, la probabilidad misma de formar deseos no conformes a la sociedad». Yo agregaré, por mi lado, que este fin es el que se persigue vanamente con la educación y la propaganda comunistas, el fin que se espera, que se ha esperado siempre alcanzar en pocas generaciones. Han pasado cuarenta años desde la Revolución. Hay dos generaciones enteramente formadas por el comunismo. Entramos en la tercera generación comunista, y el mañana de la libertad sigue siendo igualmente remoto. Los comunistas, tal como antes, apelan al tiempo, continúan invocando su juventud. Dentro de otros cuarenta años, si los principios del régimen no han variado, se podrá aplicar a la Rusia comunista la broma de Wilde sobre los Estados Unidos: «La juventud de la Unión Soviética es su más antigua tradición».

Hay una novela de E.M. Forster, *A passage to India,* que alguno de ustedes, quizás, haya leído. No hace mucho se ha traducido al español con el título de *El paso a la India.* No voy a contar aquí el argumento de la novela. Confórmense con saber, los que no la hayan leído, que una muchacha inglesa llega a una pequeña ciudad india y que, durante una excursión a unas sombrías y maravillosas cavernas, sufre una especie de desvanecimiento y cree que un médico indio que la acompañaba ha intentado violarla. Se produce el consiguiente revuelo en la colonia inglesa, el médico indio es llevado a tribunales y, cuando los jueces están a punto de condenarlo, la supuesta víctima interviene y retira la acusación. Después, conversando con un amigo inglés, la muchacha, más que disculpar, trata de explicar su insólita conducta, de explicársela a sí misma. Hablan de tristeza, de realidad; pasan de la realidad a las alucinaciones, a la fantasía; de la fantasía a los fantasmas; de los fantasmas a los exorcismos; de los exorcismos a la vida sobrenatural. El amigo inglés hace notar a la muchacha que, cuanto más avanzamos en la vida, más difícil se nos hace resistirnos a la vida sobrenatural. «¡Qué tentación –le dice– después de los 45 años, imaginar que los muertos vuelven a vivir! *Nuestros muertos.* Los muertos ajenos no nos importan nada.

–Porque los muertos no reviven –dice la muchacha.

–Creo que no –contesta el amigo».

Y Forster agrega:

«Siguió un momento de silencio, como tan a menudo ocurre después del triunfo del racionalismo».

Forster tiene un arte prestigioso para manejar la insinuación, la sugerencia, la reticencia. En este caso, es fácil percibir la ironía que se esconde

debajo de una frase tan casual y tenue. Sí, después del triunfo del racionalismo, sigue un momento de silencio. Un silencio triste. No hay nada que decir. Y, sin embargo, ¡habría tanto que decir! Porque el hombre no es sólo razón. Es también imaginación, fantasía. Es también pasión, y no sólo como acabamos de verlo. Pasión desesperada de un más allá, de sobrevivencia espiritual, carnal. Cuando nos hablan exclusivamente en nombre de la razón, se produce el silencio a que alude Forster. Nuestro interlocutor tiene el triunfo fácil. Pero no es un triunfo legítimo. En vez de convencernos, nos ha paralizado, ha hecho en nosotros el vacío. Esta imposibilidad de replicarle no se debe a nuestra falta de inteligencia. Las ideas inteligentes, aunque sean opuestas a las nuestras, no nos reducen al silencio. Proust observaba que una idea poderosa *–une idée forte,* una idea fuerte, inteligente– comunica un poco de su fuerza al interlocutor. Como participa del valor universal de los espíritus, se inserta, se injerta en el espíritu de aquel que la refuta, en medio de ideas adyacentes, con ayuda de las cuales éste readquiere alguna ventaja y la rectifica, la completa, de tal modo que la sentencia final es obra, en cierta forma, de las dos personas que discuten. En cambio, las ideas que no son propiamente ideas, las ideas que no se basan en nada, no encuentran ningún punto de apoyo, ninguna rama fraterna, decía Proust, en el espíritu del adversario. Éste, que no tiene de dónde asirse, debe vérselas con el vacío puro, y no encuentra qué replicar. Los argumentos irrefutables, los argumentos sin réplica, no son argumentos. Nada tan sencillo como taparnos la boca con una perogrullada. O con una estupidez. No en vano decía Wilde que podía soportar la fuerza bruta, pero que la razón bruta era insoportable.

Les dije, al principio de esta conferencia, que Julien Benda ha combatido el antirracionalismo de Bergson y de Proust, a quienes admiraba mucho, y que lo ha combatido con profundidad y sutileza. Y pudo combatir el antirracionalismo de Bergson y de Proust porque ni Bergson ni Proust son exclusivamente antirracionalistas. Se ha dicho de Bergson que su filosofía antiintelectualista está construida por la inteligencia más razonadora y más crítica, que su sistema es un *racionalismo desbautizado*. En cuanto a Proust, descubre dentro de sí sus grandes verdades psicológicas. Estas grandes verdades le son reveladas por su sensibilidad, y no por la razón. Pero inmediatamente utiliza las explicaciones más racionales para esclarecerlas y hacerlas entrar, sistematizadas, en el dominio de la inteligencia.

Y lo que decimos de Bergson y de Proust, dos antirracionalistas, lo decimos también de los racionalistas. Desde el antiguo racionalismo de un Parménides o de un Platón, pasando por el racionalismo moderno (Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz, Kant), hasta el idealismo subjetivo de un Fichte o intelectualista de un Benedetto Croce, ningún gran espíritu racionalista es pura y exclusivamente racionalista. Los

racionalistas exclusivamente racionalistas son los pequeños, los infelices racionalistas. Son los Monsieur Homais, el boticario de *Madame Bovary.* En vez de tratar de hacer inteligible lo sensible e integrar, mediante la razón, todo lo que hay en el hombre que no es sólo razón, lo dejan de lado. El diálogo se interrumpe. No hay forma de discutir con ellos, de entenderse discutiendo con ellos. Y por eso son ellos los que tienen siempre la última palabra.

Si el racionalismo absoluto es inconcebible en un filósofo, para qué hablar de un filósofo *doublé,* como se dice en francés, de un artista, de un hombre de letras. Las ideas de Julien Benda son fértiles, vivaces. Julien Benda mantiene con el lector un diálogo ininterrumpido, lo incita a discutirlas, a rectificarlas, a completarlas. Conozco a pocos escritores que concilien con mayor elegancia sus antagonismos, que sepan contradecirse mejor, entendiendo por contradecirse señalar excepciones, hacer reservas, matizar su pensamiento, llegar con extremada prudencia a una delicada generalización. En su persona y en su obra, una obra a la vez tan abstracta y tan personal, los extremos se tocan. Hemos visto que Benda, al igual de Montaigne, afirma no interesarse sino en las ideas. Una tarde censuraba delante de mí la actual literatura francesa. Decía que era una literatura específica y antiintelectual, puramente verbal, formalista. (Era poco después de que apareciera *La France Byzantine).* «Con decirle –agregó– que Paulhan llegó a confesarme que no habría publicado en la *Nouvelle Revue Française* una obra como *Los Orígenes de la Francia Contemporánea*».

Yo me permití aducir que en una revista hubiera estado fuera de lugar. Es una obra demasiado extensa.

–No –contestó Benda–. Porque es una obra *con ideas.* Taine se propone una tesis y se esfuerza sistemáticamente en demostrarla, lo cual es rigurosamente opuesto a la concepción que tienen de la literatura nuestros modernos alejandrinos. Para Paulhan, eso no es literatura.

Yo insistía:

–Sin embargo, señor Benda, su *Discurso Coherente* apareció por entregas en la *Nouvelle Revue Française.*

Y él contestó:

–Sí, porque yo, contrariamente a Taine, he tenido siempre la preocupación de la forma. Pienso, acaso, que mis ideas no son lo suficientemente valiosas para prescindir de ella. Venero la retórica, cuyo objeto es hacer mi pensamiento más sensible, en tanto que existir es ser sensible, pero no admito que la belleza literaria de mi estilo pueda deformar o desviar mi pensamiento, a diferencia de Valéry, el blasfemo y brillante Valéry, que sostiene que debemos abandonar una idea por otra, cuando esta última se presenta bajo una apariencia más seductora.

Entonces recordé que Benda, en sus memorias, nos cuenta que, cuando abordaba un asunto teológico, se pasaba largas horas tratando de agregar

o suprimir una sílaba, a fin de que su estilo adoptara una cadencia armoniosa a su oído. Pero no recordé, en cambio, una confesión bastante sorprendente que hace en el tercer tomo de sus memorias, escrito durante la guerra, *Exercice d'un enterré vif,* y que ahora, después de muerto Benda, al releerlo para escribir esta conferencia, acabo de descubrir. ¿Qué me habría replicado Julien Benda si se la hubiese citado? Es el siguiente párrafo:

«Como desde hace cuatro años no puedo publicar nada en Francia, sólo leo mi pensamiento en publicaciones extranjeras. Siento, una vez más, lo que mis libros traducidos me hicieron siempre sentir. Mi pensamiento, expresado en una lengua que no es la mía, me deja totalmente indiferente, no me parece ya mi pensamiento. La idea que tengo de mi pensamiento es inseparable de la forma estética, sobre todo musical, que trato de darle en francés. No me conmueve ni me parece que concierna a mi pensamiento el hecho de que mi traductor encuentre en su propia lengua una equivalencia de esta forma. Por lo demás, ¿es acaso posible tal equivalencia?»

No parece una frase de Benda, sino de Valéry, del blasfemo y brillante Valéry.

Y citemos una anécdota más, para dar fin a esta conferencia. Un buen día, Benda comprueba que su actividad intelectual disminuye después de tocar el piano. Resuelve, entonces, desechar a los compositores románticos y dedicarse exclusivamente a los clásicos. Pero subsiste el estado de languidez, de confuso ensueño que deja en él la música. Entonces aparta también a los clásicos y se limita a tocar ejercicios, escalas, arpegios. Hasta que comprende que el mal está en el sonido en sí, en el carácter de morfina que tiene la música. Y cierra su piano para siempre. Hace, a este propósito, una serie de curiosas y paradójicas reflexiones. Se pregunta si los grandes compositores no debieron de luchar con lo que hay de disolvente en la materia sonora. Si era por casualidad que Massenet no tenía piano. Si la gran potencia creadora de Beethoven en los últimos tiempos no se debía, sobre todo, a su sordera. Recuerda una carta de Wagner a Nietzsche. Wagner le escribe: «¡Ah, dichoso usted que puede embriagarse con mi música! Si yo escuchara *Tristán,* no podría componer *Los Maestros Cantores*!» Y, aunque no lo dice con estas palabras, Benda reconoce que la música, en su forma más musical, es impersonal. Nos procura una especie de visión del cosmos antes de que el hombre exista, nos sumerje en una pequeña orgía de infinito. Cuando resumí el *Discurso Coherente,* vimos que el *clerc* es por esencia un «infinitista», que su retorno a Dios significa su retorno a lo no determinado, a lo no personal. ¿Por qué, entonces, Julien Benda se defiende de la música? ¿Lo habremos sorprendido ahora, como hace un momento, cuando hablaba de la forma de sus escritos, en flagrante delito de apostasía? No. A lo sumo, de ubicuidad. Y

la ubicuidad no es un delito. Lejos de eso. Es un atributo privativo de Dios, que expresa la presencia de Dios en todas partes y a un mismo tiempo. Los escritores, los artistas, participan de este atributo divino en la medida en que son buenos escritores, buenos artistas, y en que sus obras, por claras, por nítidas, por articuladas que sean, son también lo bastante ricas y –¿por qué no decirlo?– lo bastante ambiguas para satisfacer las exigencias más dispares del lector, dándole, a la vez, lo que hay en el autor de más contradictorio, de más variado. Julien Benda pone al servicio de un ideal contemplativo su carácter impetuoso, y, para incitarnos a vencer nuestros sentimientos egoístas, para incitarnos a ser imparciales, a volver a lo no determinado, a lo no personal, se muestra lo más persuasivo, lo más personal posible: apela a todos los recursos de su temperamento, echa mano de todas las dotes de su inteligencia creadora: sentido crítico, energía, perspicacia, gracia, fuerza, ternura, combatividad. Se necesita mucha vida, mucha pasión, para predicar con éxito el renunciamiento a la vida y a las pasiones.

(Inédito, aproximadamente de 1957)

Racine

«No hay más que un ser en el mundo al que usted exceptúa de su universal piedad: es Dios. Sí. Sólo a Dios usted nada le perdona. Usted lo ha acusado siempre, usted lo ha condenado a muerte en su corazón al negárselo. Usted tiene excusas para todos los jefes de Estado, para todos los jefes de partido. Usted se dice: no podemos juzgar porque no conocemos sus motivos, porque nos faltan elementos de información, porque ignoramos casi todo del drama en que están comprometidos. A algunos de ellos, usted les otorga su confianza, pero le niega su confianza a Dios, el Ser infinito, cuyos designios nos escapan forzosamente. Usted prefiere condenarlo a muerte».

Paule Régnier, *Journal.*

Uno de los temas fundamentales del teatro raciniano, y uno de aquellos por los cuales mejor podemos penetrar en él, es el odio a los dioses, o si se prefiere la blasfemia, y esto no sólo en las piezas que se sitúan en la antigüedad clásica, griega o romana, sino también en las dos últimas, las piezas ortodoxas, las piezas de la conversión, escritas por pedido de Mme. de Maintenon para las señoritas de Saint-Cyr: *Esther* y *Athalie.*

En *La Thébaïde,* la máquina montada por los dioses funcionará hasta la exterminación de toda la familia de Edipo, y todos los esfuerzos para frustrar las decisiones fatales serán vanas. ¿Qué le queda por hacer al

hombre en tal situación? Una sola cosa: someterse; pero, al someterse, es capaz de proclamar la injusticia de esos dioses todopoderosos, de gritarles su desacuerdo y su reprobación. El hombre inocente se siente juguete de esos dioses culpables; no puede responderles sino por un desafío en el cual alcanza su más alta existencia, y en *La Thébaïde* encontramos la primera gran expresión de esta puesta en acusación de los dioses en el monólogo de Jocaste *(Acte III, Scène II).*

Después de esta queja, de esta plegaria, que bien sabe Jocaste que no será acogida favorablemente, viene la denuncia, el sarcasmo. Vive en un infierno peor que el infierno, y sin embargo no es culpable, en el sentido de que no ha tenido ningún medio para evitar esa horrible culpa:

Et toutefois, o Dieux, un crime involontaire
Devait-il attirer toute votre colère?
Le connaissais-je, hélas! ce fils infortuné?

No es difícil encontrar al verdadero culpable:

Vous-mêmes dans mes bras vous l'avez amené.
C'est vous dont la rigueur m'ouvrit ce precipice.

Es entonces cuando explota y cesa de dirigirse a esos dioses que, de una manera demasiado evidente, no podrán, no querrán acoger su plegaria. El cielo es un verdugo implacable puesto que es el verdadero criminal; los hombres son los actores de un espectáculo que se dan los dioses; éstos se divierten en hacer culpables para divertirse en castigarlos, para gozar de su tortura moral:

Voilà de ces grands dieux la suprème justice!
Jusques au bord du crime, ils conduisent nos pas;
Ils nous le font commettre et ne l'excusent pas!
Prennent-ils donc plaisir à faire des coupables,
A fin d'en faire, après, d'illustres misérables?
Et ne peuvent-ils point, quand ils sont en courroux,
Chercher des criminels à qui le crime est doux?

En *Fedra* se enriquece de un nuevo nombre divino, el de Venus. El amor, que era el resorte principal de todas las tragedias desde *Andrómaca,* reencuentra aquí su estado de potencia natural, y nada puede expresar mejor esta promoción que la incertidumbre de género en el cual el poeta lo mantiene, llamándolo un dios mientras lo nombra Venus.

Hipólito, que nunca ha doblegado las rodillas ante los altares de Venus, está ligado a Diana. Teseo es amigo de Neptuno y este dios, por la más

atroz ironía, provocará la muerte de Hipólito y, en consecuencia, la desgracia de Teseo, cuyo ruego acoge.

Pero no se molesta a un dios impunemente. Para Agamenón, en *Ifigenia,* los dioses son «crueles y sordos», crueles por ser sordos. En *Fedra,* los dioses son crueles con Teseo porque lo escuchan. Aquello que los hace actuar casi siempre es el odio, y ello es evidente en lo que concierne a Venus. Nunca hay que desconfiar bastante de los dioses. Una vez acogida la desastrosa plegaria, una vez que Neptuno ha suscitado un monstruo para matar a Hipólito y que Théramene le relata a Teseo el injusto castigo, éste exclama:

Inexorables dieux qui m'avez trop servi!

Y algunos versos más adelante, hará explotar su horror:

Je hais jusques aux soins dont m'honorent les dieux;
Et je m'en vais pleurer leus faveurs meurtrières,
Sans plus les fatiguer d'inutiles prières;
Quoi qu'ils fissent pour moi leur funeste bonté
Ne me saurait payer de ce qu'ils m'ont oté .

(Inédito)

Cómo no aburrirse con Maurice Baring

Es posible leer muchos libros de Maurice Baring –sus poemas, sus obras de teatro y gran parte de sus novelas– y encontrarlo débil e insípido. He tenido la experiencia, y sé muy bien hasta qué punto puede decepcionar este escritor si uno lo compara con los escritores de su generación –con Wells y Bennett, con Shaw, Chesterton y Belloc. Todos eran sus amigos; sin embargo –excepto los dos últimos que eran católicos– parece haber tenido poco en común con ellos. Él, como ellos, hizo mucho periodismo, aunque pertenecía a un mundo diferente, y es difícil para el lector no considerarlo un aficionado aristocrático. Uno debe adaptarse al hecho de que es un caso muy peculiar antes de darse cuenta de hasta qué punto era capaz y competente, y poder separar el Baring interesante del Baring que podría parecer un fantasma. El único libro sobre Baring que se ha escrito hasta ahora han sido los recuerdos de su amiga la cantante Ethel Smyth, que lo adoraba. Ahora, Paul Horgan le ha hecho plena justicia en una admirable selección de sus escritos –*Maurice Baring Restored*– que muestra su variada obra en lo que tiene de mejor y la extensa introducción que abarca el tema de manera

tan competente que –penosamente para el comentarista– le deja poca cosa que agregar.

La familia de Maurice Baring fue fundada en el siglo XVIII por un exitoso fabricante de géneros de hilo, hijo de un pastor protestante de Bremen. Los hijos de este inmigrante alemán crearon el famoso banco Baring Brothers y los Barings llegaron a ocupar cargos importantes, una banca en el parlamento y llegaron a ser Pares del reino. Maurice era el hijo menor del primer lord Revelstoke. A despecho de su incapacidad para las matemáticas, se le permitió eventualmente ingresar en el servicio diplomático, en razón de sus conocimientos idiomáticos. En el curso de su carrera, fue enviado a varias capitales importantes, pero él dice que «detestaba» la carrera y renunció en 1904 para ser corresponsal extranjero del *Morning Post* de Londres. Su larga carrera como periodista y la inferioridad de algunos de sus libros –parecía componer libros con todo aquello que escribía, y algunos de ellos se repiten– sugieren que por lo menos en parte dependía de ellos para vivir. Nunca se casó, se convirtió al catolicismo, y uno percibe que a pesar de frecuentar tanto el mundo social y oficial, había para él algo anómalo en ese medio, así como era una suerte de intruso en el mundo literario profesional, donde sus amigos leían los libros que les enviaba, que en ocasiones incluso les dedicaba, pero que no lo consideraban un igual. Su natural cosmopolitismo, su extraordinario don de lenguas y sus fascinadas estadías en Rusia, aunque le dieron un conocimiento íntimo de muchas cosas, tanto políticas como literarias, eran tales que contribuían a que no pareciera del todo un inglés; y sus escritos adoptan tantos géneros y tratan tantos temas que debe resultar un problema embarazoso para el historiador de la literatura convencional.

Estoy de acuerdo en general con Paul Horgan sobre la relativa importancia de las obras de Baring. Las cuatro divisiones que yo recomendaría son: primero, sus ocho libros sobre Rusia, de los cuales solamente los dos pequeños volúmenes son sobre la literatura rusa –no cabe duda de que dejó de escribir sobre Rusia en vísperas de la revolución de 1917–. Maurice Baring era tal vez el único inglés que realmente conocía bien ese país y el único que también era un excelente escritor. Las fuentes principales de Rusia *(The Mainsprings of Russia* y *The Russian People)* son probablemente el mejor panorama de la historia rusa, el mejor análisis de la sociedad rusa que se había publicado por entonces en inglés. Podrán parecer hoy un poco anticuados –el autor habla a menudo del «alma rusa»– pero cualquiera que se interese en la Rusia soviética, encontrará útil leerlos porque, escritos antes del colapso de la vieja Rusia, muestran cómo se llegó a ello y qué parecidas, después de todo, eran las condiciones en que se vivía bajo el gobierno del zar a las condiciones del actual gobierno. Baring había vivido tanto en Rusia y había

visto de cerca todas las clases sociales en el frente durante la guerra con Japón y en Moscú durante la revolución de 1905, que da la impresión de conocer ese país mejor que cualquier otro, inclusive Inglaterra. En su *Landmarks in Russian Literature* y en su *An Outline of Russian Literature,* de 1914, así como en su *Oxford Book of Russian Verse,* de 1925, cumplió, para los ingleses, una tarea similar a la de otro rusófilo del servicio diplomático, el Vicomte Melchior de Vogüé, había cumplido en su libro precursor titulado *Le Roman Russe,* publicado en 1886. Maurice Baring presentó a los grandes escritores rusos al público británico, en un tiempo en que ni siquiera *Los Hermanos Karamazov* había sido traducido al inglés –la traducción de Constance Garnett apareció sólo en 1912– y fue posible para George Saintsbury, que no conocía ruso, tener una actitud desdeñosa sobre los escritores de aquel país. Es gracioso que Vogüé, aunque escribe con gran admiración sobre Pushkin, elogiándolo como «el Pedro el Grande de la literatura», había anunciado que no quería ocuparse del poeta porque no podía mostrar sus méritos con ejemplos de su *langue de diamant,* intraducible al francés, porque Pushkin es universal, y sólo accidentalmente ruso, y porque, aunque no les guste a los eslavólifos la afirmación de Vogüé, Pushkin es un típico romántico, como Byron o Lamartine, y «no revela, salvo en unos pocos poemas, ningún carácter étnico». Baring, por otra parte, trató una y otra vez de disuadir al mundo de habla inglesa de que el más gran poeta de su tiempo fuera un Byron desleído. Escribió sobre Pushkin las apreciaciones más ajustadas que he leído en inglés.

Mi segunda recomendación sobre el Baring que vale la pena de ser leído es su larga novela titulada simplemente *C.* Yo había leído varias novelas de Baring. Todas muestran su íntimo conocimiento del mundo social e internacional, el vasto margen de sus intereses culturales y su ingenio seco de fines de siglo. Siempre sabe bosquejar los personajes secundarios de sus novelas. «El sábado en que Wright había sido invitado, hubo una típica reunión en Bramsley: el obispo de Barminster, que estaba casado con la prima de Lord Hengrave, un eclesiástico rubicundo y alarmantemente paternalista, con una gran barba y una colección de anécdotas, que según pensaba Lady Hengrave transgredía el código de la decencia por pertenecer a la Alta Iglesia. Usaba una ancha cruz de oro que ella consideraba «extravagante», y se volvía hacia la izquierda cuando rezaba el credo en la Iglesia, lo que según ella estaba contra la ley. Lo acompañaba su apologética, rubia y explicativa mujer». Todos estos libros nos llevan consigo y mantienen nuestro interés hasta el final que generalmente es patético. Pero he comprobado que no puedo recordar la mayoría de ellos pocos días después de haberlos leído. Los personajes son pálidos, parecen meros nombres, a veces difíciles de distinguir unos de otros. Están, en realidad, tan poco diferenciados que uno puede difí-

cilmente reconocerlos cuando aparecen en libros diferentes. La crónica de su vida social llega a ser tan monótona y cansadora, que el lector a veces se pregunta qué propósitos lo llevan a su creador. Invariablemente se nos cuenta quiénes eran todos los comensales de todas las comidas y quién se sentó junto a quién, y es probable que un capítulo termine así: «Luego se volvió hacia Lady X, que estaba a su derecha». Cuando Baring quiere, como frecuentemente lo hace, que sus personajes corten su relación, siempre puede desplazarlos a otra embajada o hacerlos que vayan a buscar clima a alguna otra parte por motivos de salud. ¿Se debe esto a una obesión de Baring respecto a la clase de vida que describe? La imputación de que le gustaba demasiado esa vida parece haber sido la única crítica que de veras lo afectaba –como lo demuestra su reacción a una carta de Vernon Lee, citada por Ethel Smyth, y sus reproches a Pushkin por la energía que derrocha en su afición a las frivolidades mundanas. Nos preguntamos, al leer *Cat's Cradle,* si acaso el autor no está tratando de subrayar la monotonía de la vida social que oculta la tragedia de la heroína, uno simpatiza con Vernon Lee cuando ella le dice que «esta novela no le parece tan buena como *C*», y continúa: «Hasta la parte inglesa me parece extraordinariamente llena de detalles baladíes que no permiten desarrollar los caracteres principales. (Los hombres son todos intercambiables). Sin embargo, sin embargo, usted ha logrado, de algún modo, y tal vez por la misma levedad de la textura, condensar la extraordinaria esencia de una pasión, algo así como lo que logra la música. Por supuesto, me *desagrada* su gente, personalmente. Me desagrada su mezcla de trivial inutilidad y devoradora pasión (tienen tiempo para ello, porque no hacen otra cosa que ir a reuniones) y me desagrada el más allá católico de ellos (y de usted). Abomino que tome tan poco en cuenta la vida y su... singularidad». Vernon Lee tiene conciencia también que «esos (a mis ojos) que estos títeres de papel, pobres baladíes... comparten la índole de Tristán, de Genoveva o Francesca, y eso es... bueno, eso es *importante*». Pero uno percibe que la falta de intensidad o de énfasis mina la eficacia de la mayor parte de estas novelas. La falta de culminación en las piezas de Baring es nefasta. Beerbohm dijo de una representación de *The Grey Stocking* que Baring era «adramático» y el entusiasmo de Shaw por esta pieza y la no estrenada *His Majestic Embass* se debía evidentemente a que las valoraba como destructoras de ilusiones populares sobre la vida social de la clase alta y del servicio diplomático.

Los temas principales de Maurice Baring son la religión católica y el amor. Sin embargo, nunca comprendemos el carácter inevitable de la conversión de los principales personajes o del propio Maurice Baring, y nunca podemos imaginar patéticamente las relaciones apasionadas de sus amantes que invariablemente están enterradas en tales profundidades de

discreción. En *Cat's Cradle* nos preguntamos por qué Bernard, que había estado tan enamorado de Blanche, no se abalanza sobre ella tan pronto como la vuelve a ver. Pero en las novelas de Baring, nadie se abalanza sobre nadie, como tampoco permite ver a los personajes en sus momentos de revelación religiosa; ni tampoco las señoras permitirían que se abalancen sobre ellas, así como los amantes serían incapaces de hacerlo. Sin embargo, en los momentos en que escribo, el sexo se ha vuelto algo tan malamente y audazmente explícito, que ha dejado de ser atractivo, y no podemos dejar de sentir que las novelas de Baring necesitan un toque de *Lady Chatterley.* Sin embargo, están destinadas a ser prolongados relatos de frustración. La heroína se casa con el hombre que no debe, o que es católico, o tiene escrúpulos en divorciarse, o el héroe, como en *La túnica inconsútil,* es incapaz de aprovechar las oportunidades que se le ofrecen. Esta, sin duda, fue una de las causas –como en el caso de Henry James cuyos amantes siempre renuncian– de la falta de popularidad de estas novelas en relación a las de Galsworthy o de Wells. Y ni siquiera parecen haber incidido mucho en la conciencia del mundo literario, de sus colegas de ambos sexos. Uno encuentra muy pocos comentarios sobre ellas. Arnold Benett señala en su diario que *Cat's Cradle* «se lee, y ese es su curioso defecto, como si realmente hubiera sucedido: un informe sobre hechos reales». Virginia Woolf observa en su *Diario* que *C,* «dentro de sus límites, no es de segundo orden, o que no hay en ella nada típicamente de segundo orden, por lo menos al principio. Los límites son la prueba de su nulidad. Maurice Baring sólo puede hacer una sola cosa: es decir, presentarse así mismo: un inglés encantador, honesto, modesto, sensible. Fuera de ese ámbito, y no va mucho más allá, ni tampoco ilumina demasiado. Todo es como debería ser: leve, seguro, proporcionado, hasta conmovedor; contado con tan buenas maneras que nada parece exagerado, todo está relacionado, proporcionado. Podría leerlo siempre, dije. Leonard dice que pronto uno se caería muerto de aburrimiento. La descripción que hace Mr. Hogart de estas novelas, más cuidadosa y más simpática que la mía, es la más penetrante que ha aparecido hasta la fecha».

Sin embargo *C,* me parece, es de lejos la mejor de las novelas que he leído de Baring. Contiene dos de sus personajes más memorables: Leila Bucknel, la irresistible sirena e invencible prostituta, que logra ser mantenida por una serie de amantes sin perder su posición mundana, y Lady Hengrave, la madre del protagonista, que representa todo lo que es más correcto, más seguro, más desalentador en el sólido mundo de la clase alta. Si bien el propio C., enamorado y traicionado por Leila, y frustrado con infinito tacto por su madre, es el invariable protagonista de Baring, delicadamente sensible a la música y la poesía, que tiene un triste fin, estas dos señoras están tratadas con bastante humorismo, y son creacio-

nes cómicas verdaderamente logradas. *C,* es demasiado larga para ser incluida en la selección de Horgan, y ha hecho bien en no tratar de incluir fragmentos de la novela, excepto uno, y en vez reeditar en su integridad una de sus novelas cortas, *The Lonely Lay of Dulwich.* Este es un típico relato de Baring de un amor equivocado y desdichado. También hizo bien en incluir la parodia escrita por Max Beerbohm: «Todos los caminos...», que fue agregada a la última edición Christman Carland. Es una perfecta quitaesencia de Baring: las frases llanas, sencillas y declarativas, los recuerdos de una niñez sensible, las circunstancias socialmente internacionales, en las cuales todos hablan varios idiomas y alguien canta deliciosas canciones francesas o alemanes y durante las cuales el lector confunde con la creación de una excitante historia de amor lo que es meramente la curación por la exquisita señora de una fobia infantil que un héroe tan modesto siente por la Navidad. En la propia Dafne Adeane de Baring, la exquisita protagonista central, aunque se habla mucho de ella y es admirada a través de un retrato, no aparece nunca en la novela. Ha muerto antes de que la historia empiece.

La tercera división de las obras de Baring que quiero recomendar es la serie de parodias que publicó entre 1910 y 1913: *Dead Letters, Diminutive Drams* y *Lost Diaries,* reeditados después en un volumen titulado *Unreliable History.* Uno de los recursos favoritos aquí es hacer que las figuras famosas de la literatura o de la historia de cualquier país o período hablen y se conduzcan como los personajes ingleses de las novelas contemporáneas de Baring. Así, la Lesbia de Catulo escribiendo de Baiae a una joven amiga de Atenas, y Charmian, escribiendo sobre una cena en Roma, suenan exactamente como lo haría Leila Bucknell, y Lady Macbeth, escribiendo a Lady Macduff, para invitarla a pasar unos días en el castillo y, si fuera posible traer a su hijito, mantienen el tono majestuoso, amistoso de Lady Hengrave razonando con C. para disuadirlo de casarse con una católica: «Lamento decirle que Macbeth no está para nada bien. Está realmente mal, y el hecho es que nunca se ha recuperado de la terrible tragedia (el asesinato de Duncan) que ocurrió en Inverness. Al principio pensé que nada más natural que estuviera fuera de sí. Por supuesto muy pocas personas saben cuánto quería a su primo». Goneril le escribe a Regan lo siguiente: «Hemos tenido últimamente los momentos más desagradables con papá y hoy han terminado en una de esas escenas tan penosas para gente como usted o como yo, que *odiamos* las escenas». En una entrevista con un viajero griego, el emperador Nerón, –hablando griego, como dice el visitante, demasiado bien– desprecia el arte romano comparado con el griego, se ríe y se encoje de hombros cuando el viajero dice que ha oído que los juegos en el circo son «extremadamente dignos de ser vistos». Asistir a ellos, dice Nerón, «es parte de mi profesión», pero «si yo pudiera hacer lo que

quiero, no vería sino obras griegas representadas por mi propia compañía en mi propia casa». Lamenta, cuando el visitante se despide, que la emperatriz madre –que el hijo acaba de envenenar– sufre de una fuerte indigestión y que lamentablemente no pueda recibirlo. Los atenienses en una cena elegante, después de la *Electra* de Eurípides, dicen todas las trivialidades que dirían los londinenses. «¡Pobre Eurípides! Hizo todo lo que pudo» y «Lo que yo digo es que Clitemnestra merecía absolutamente morir, pero Electra no era la persona para matarla, y como mató a su madre merecía un castigo».

Otra de las mejores parodias, «Sherlock Holmes en Rusia», no incluida en estas selecciones, apareció, no en la serie de *History,* sino en un volumen titulado *Ensayos e historias rusas.* Baring dice que mucho debe a un joven Benckendorff, que era un gran admirador de Sherlock Holmes, y que se había puesto a pensar cómo le hubiera ido a Holmes en Rusia. En este cuento, Holmes se hace acompañar por Watson a la casa de campo de un príncipe que lo ha invitado. Varias cosas habían sido robadas. Holmes logra recuperar algunas, pero descubre que el hijo del dueño de casa es un activo revolucionario, que ha puesto bombas en la casa y se ha llevado algunas cacerolas, aparentemente para ocultar la transferencia de medio millón de rublos destinados a la causa revolucionaria. El policía de la aldea no detiene al ladrón, cuya identidad conoce perfectamente, y Holmes le pregunta: «Pero si usted sabe que él lo hizo, ¿por qué no lo arresta?» «No, Dios lo guarde, respondió el asombrado y asombroso policía. ¿Por qué arrestarlo? Ya estuvo preso una vez». «¿Por qué razón?» «Mató al hermano del guardabosques... y robó gallinas». «¿El príncipe lo sabe?»... «Por supuesto». «Entonces, ¿por qué no insiste en arrestarlo?»... «El príncipe se apiada de nosotros... Somos gente pobre. Si lo detenemos, pronto volvería a estar libre y probablemente me mataría, por cierto, incendiaría mi casa». Vemos lo complicada que es la situación y resulta desconcertante hasta para el inglés Holmes, que si bien habla perfectamente el ruso, no puede entender el comportamiento ruso. Al final, un librito para anotar los tantos del juego de *skat,* cuya desaparición preocupó a toda la casa, y que Holmes cree que fue usado por el hijo para escribir mensajes revolucionarios cifrados, aparece inesperadamente en el cajón de la mesa de juego. Holmes, dijo Watson, después de irse de Rusia, azorado y profundamente enfadado, «nunca volvió a referirse al asunto, ni le gusta que se mencione para nada el juego de *skat*».

La cuarta sección de la obra de Baring que no puede ser pasada por alto es la que corresponde a su crítica literaria, junto a la cual deben considerarse sus *Antologías.* Estas últimas son de una índole muy personal. Incluyen sus dos volúmenes de Algae, que él subtituló *Antologías de Frases,* y su último libro importante, *Have you anything to declare?* una compilación de fragmentos favoritos de toda una vida de lecturas en

varios idiomas. Los de Algae consisten en fragmentos muy breves de verso y prosa pertenecientes a literaturas de ocho idiomas. Al aislar así estos versos y frases y al darles a cada uno escasamente una página, les otorga una distinción especial –como hace Eliot en los pasajes que toma prestados o transcribe– que tal vez uno puede no advertir en una rápida lectura. Comienza diciendo que una vez soñó que se había muerto y después de cruzar la laguna Estigia, le preguntó un funcionario de la aduana por qué llevaba en la gorra la inscripción «Ferrocarriles del infierno». Le entregó una lista impresa, pero no de los artículos no sujetos a impuesto, sino de las principales lenguas literarias. Los pasajes preferidos que siguen, no todos tan breves como los de Algae, abarcan desde Homero a Bellow y Chesterton. He leído este libro muchas veces. Pienso que valdría la pena que lo estudiaran, aunque no quizás en un curso universitario, sino cualquier persona con ambiciones literarias. Baring era un refinado conocedor de la literatura y una excelente guía en materia de estilo.

El capítulo sobre Eton difiere sorprendentemente de los relatos que hacen George Orwell y Cyril Connoly, porque Maurice Baring nunca parece haber sido castigado por muchachos de cursos superiores o mandoneado. Parece haber sido muy feliz en su juventud.

Se nos cuenta que le gustaba asombrar prendiendo fuego a su poco pelo, saltando vestido dentro del Támesis, o colgándose de la araña. Atravesaba un elegante *restaurant* de París en los tiempos del caso Dreyfus (aunque decía que detestaba a los partidarios de Dreyfus) gritando *Dreyfus est innocent!,* tiraba sus anteojos al fuego cuando una señora le decía que no le gustaban cómo le quedaban, o arrojaba un costoso sobretodo por la ventanilla de un tren cuando veía que no cabía en la valija. Una de sus bromas más divertidas consistió en llegar en bicicleta a una casa de campo a la que había sido invitado para el fin de semana, sacándose al pasar el sombrero para saludar a las personas que estaban esperándolo en la puerta principal y desaparecer hasta la noche siguiente en que volvió puntualmente para cenar. Se consideraba a sí mismo un gnomo y creía que sus impulsos por hacer algo no convencional que era lo opuesto de la seriedad de su aspecto era la protesta contra el mundo de lady Hengrave y las rutinas de la casa de campo y del servicio diplomático, en el último del cual asustó hasta el colapso a una de las mujeres que trabajaban en la oficina mandándole, comprimida en una valija diplomática, una de esas víboras que saltan y que se venden en las jugueterías. Parece de esa manera estar protestando contra su propia solemne presencia, como lo hace en sus parodias de discursos pomposos y justificaciones oficiales. Yo creo que cierto desafío a las cosas que los ingleses bien educados dan por supuestas contribuyeron a su conversión al catolicismo y a la fascinación que sintió por Rusia, donde, durante la guerra de Manchuria, sufrió severas privaciones y se mezcló con toda

clase de gente, como nunca le hubiera ocurrido en Inglaterra. Pero este *esprit de contradiction* es por lo general muy tranquilo y no se aparta de los buenos modales. Sólo cuando uno capta su sabor, Maurice Baring llega a ser divertido y sólo cuando uno responde a lo que Vernon Lee llama el encanto musical de su estilo, uno puede aficionarse moderadamente a Baring. El elemento gnomo de su personalidad, si bien ahogó más o menos sus emociones, no le impidió convertirse en un hombre de mundo muy astuto o, durante la primera guerra mundial, desempeñarse hábilmente como un alto funcionario de las Reales Fuerzas Aéreas. Pero uno lo recuerda no como los macizos libros que llenan los estantes de nuestra biblioteca o como los sólidos sueños que esos libros proyectan, sino como la variada conversación, a veces casi opalescente, de un compañero muy agradable, que siempre es refrescante oír, aún si uno no recuerda exactamente lo que nos dice.

(Inédito)

José Bianco

Bibliografía

Anónimo (¿Ángel Rama?) «José Bianco: *Ficción y realidad*». *El Universal*, Caracas, Culturales 8, Libros y Revistas, Domingo 23 de abril de 1978.

Anónimo: «Sobre una novela de José Bianco de próxima aparición: *La pérdida del reino*». *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, Domingo 9 de julio de 1972, p. 12.

ANDRÉS AVELLANEDA: «*Ficción y realidad*, de José Bianco». *La Opinión*, Buenos Aires, Miércoles 7 de diciembre de 1977, p. 19.

JORGE LUIS BORGES: «Página sobre José Bianco», *El País*, Madrid, Miércoles 18 de septiembre de 1985, p. 9.

MARÍA ANGÉLICA BOSCO: «Los pesares y los ocios. *La pérdida del reino*», *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1972, p. 1. Secciones Ilustradas de los Domingos.

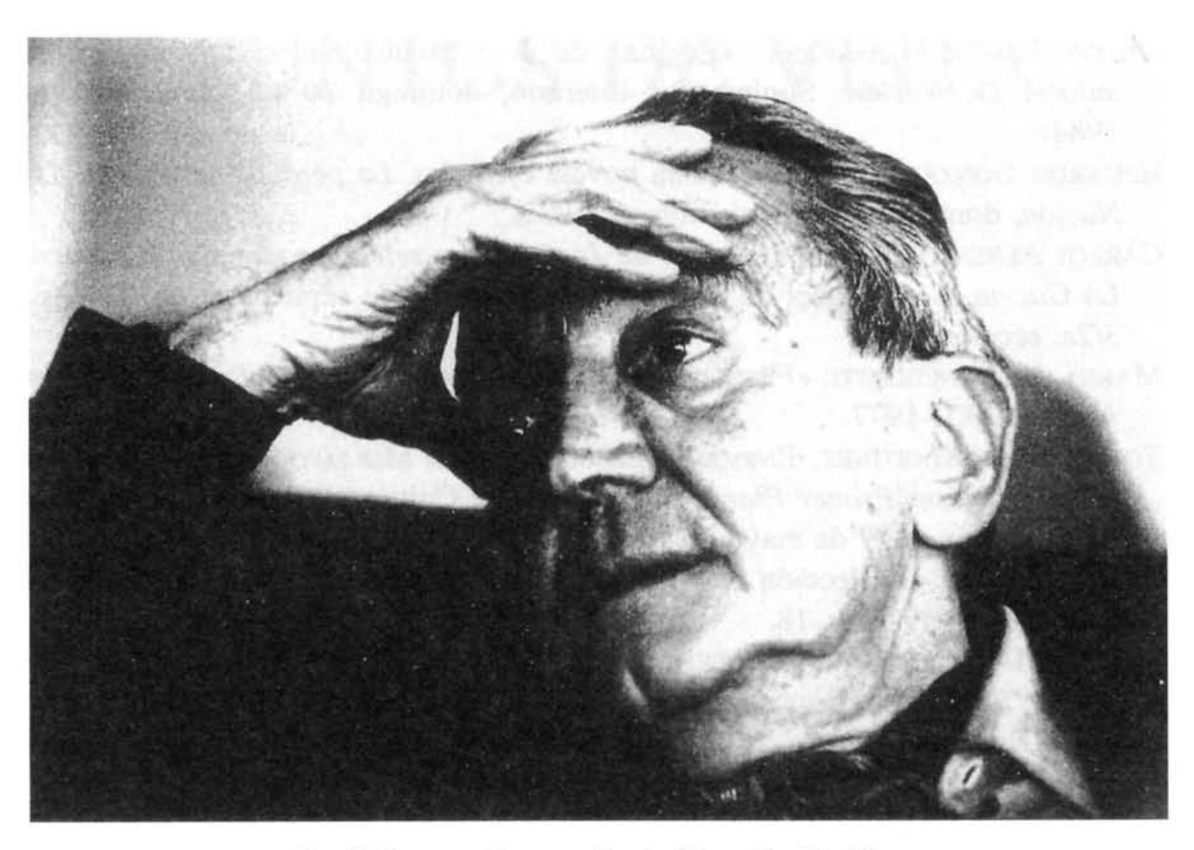
J.G. COBO BORDA: «Pepe Bianco», *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, Domingo 18 de noviembre de 1984, p. 4, 2ª sección.

JORGE CRUZ: «La crítica es literatura. *Ficción y realidad*», *La Nación*, Buenos Aires, 31-XII, 1977. Suplemento Literario.

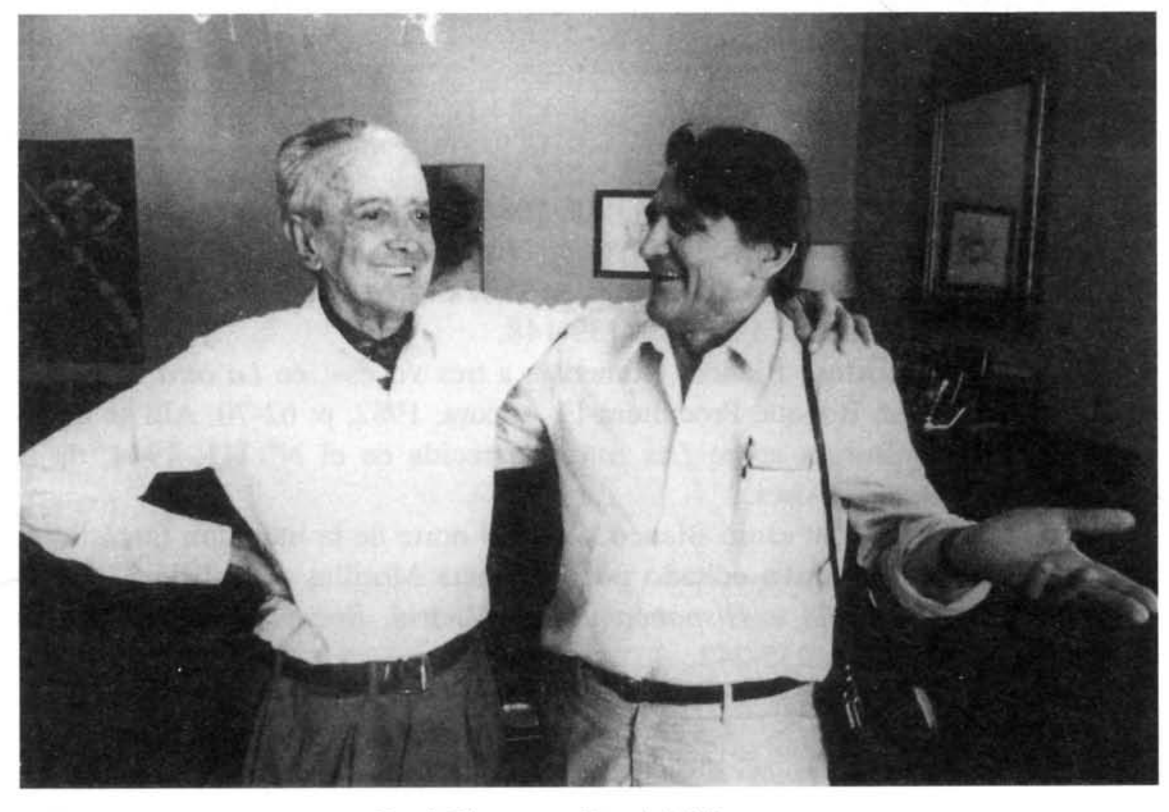
EZEQUIEL DE OLASO: «Crónica de un exilio». *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, domingo 29 de abril de 1973, 2ª sección.

ÁLVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ: «*La pérdida del reino*», *Índice*, Madrid, Nº 324, 15-II-73, pp. 52-53.

DANIEL FREIDEMBERG: «José Bianco, un cabal hombre de letras. Páginas de José Bianco». *Clarín*, Buenos Aires, *Cultura y Nación*. Jueves 25 de octubre de 1984, p. 8.



José Bianco. Fotografía de Rogelio Cuéllar



José Bianco y Daniel Moyano

DELFÍN LEOCADIO GARASA: «Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor». *La Nación,* Suplemento Literario, domingo 30 de septiembre de 1984.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: «Una novela ejemplar. *La pérdida del reino». La Nación,* domingo 3 de septiembre de 1972.

CARLOS ALBERTO GÓMEZ: *«Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor». La Gaceta,* San Miguel de Tucumán, domingo 23 de septiembre de 1984, p. 3/2a. sección.

MARIO A. LANCELOTTI: «Ficción y realidad, 1946-1976», *La Prensa,* Buenos Aires, 31-XII-1977.

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ, ENRIQUE PEZZONI, SYLVIA MOLLOY: «José Bianco, 60 años después», *Primer Plano,* Suplemento de Cultura de *Página 12,* Buenos Aires, domingo 17 de mayo de 1992, p. 15, 8.

ÁLVARO MUTIS: «La lección de José Bianco», México, *Uno más uno,* Lunes 6 de marzo de 1978, p. 18.

M.P.R. (MARCELO PICHON RIVIÈRE) «Una tenue y móvil realidad. *La pérdida del reino». Panorama,* Buenos Aires, N° 277, 17 de agosto de 1972, p. 65.

NICOLÁS ROSA: «El juego de la contradicción. A propósito de *La pérdida del reino». La Opinión,* Buenos Aires, domingo 15 de octubre de 1972, p. 10.

ERNESTO SCHÓO: «1908 José Bianco 1986». *La Razón,* Buenos Aires, viernes 23 de abril de 1986, p. 40.

ARTURO SERGIO VISCA: «Lo bueno, si breve... *Las ratas. Sombras suele vestir». El País,* Montevideo, 17-2-74.

OSCAR HERMES VILLORDO: «José Bianco. La lección del estilo». *La Gaceta,* San Miguel de Tucumán, Domingo 21 de mayo de 1989, 4ª sección.

CINTIO VITIER: *«Las ratas», Orígenes,* Cuba, N° 3, otoño 1944, pp. 40-43.

En libros

J.G. COBO BORDA: «José Bianco (1908-1986)», en *Letras de esta América,* Bogotá, Universidad Nacional, 1986, pp. 169-178.

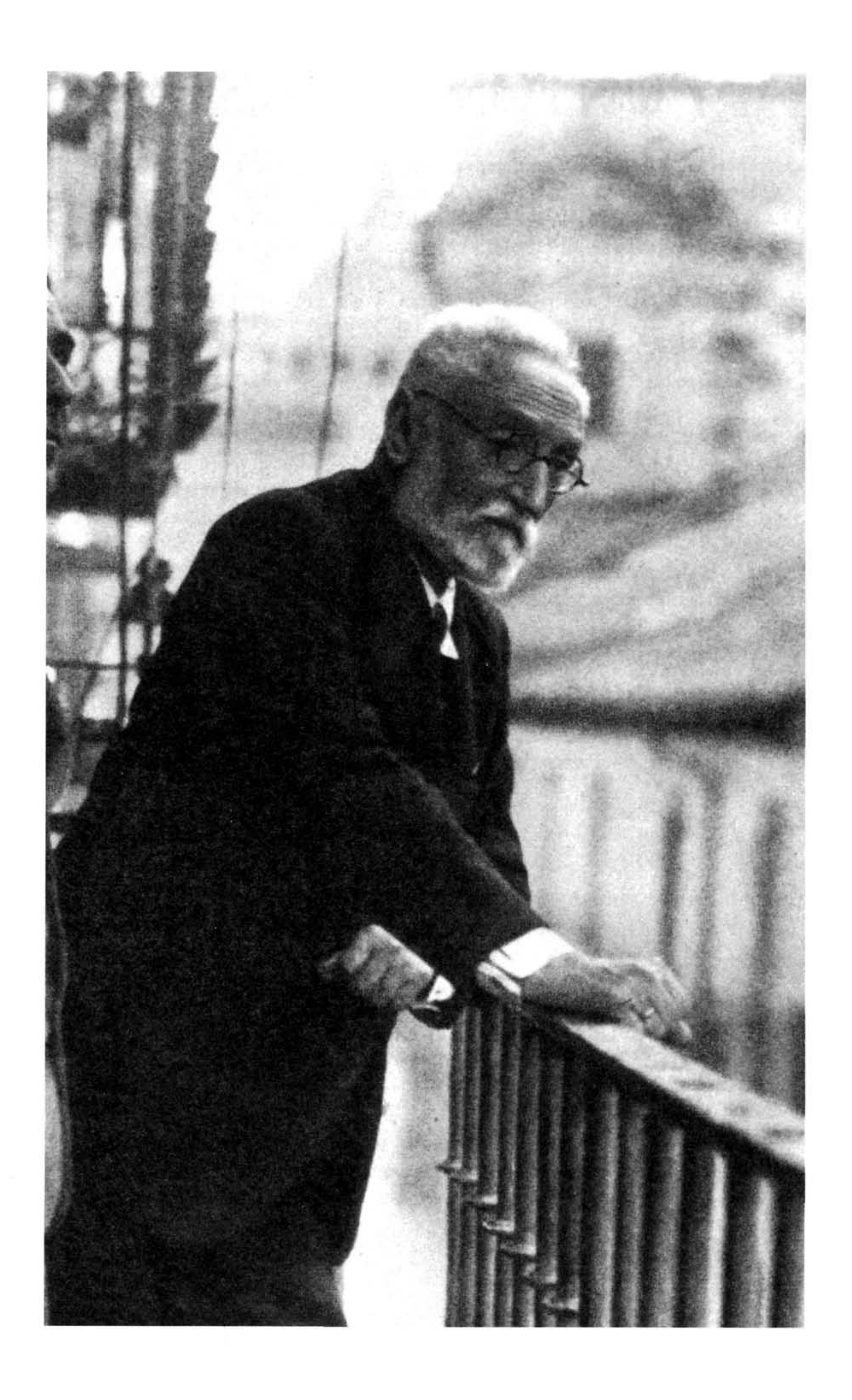
J.G. COBO BORDA: «El primer Bianco», en *Visiones de América Latina,* Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1987. pp. 139-148.

J.G. COBO BORDA: «José Bianco: Homenaje a tres voces», en *La otra literatura latinoamericana,* Bogotá, Procultura-El Áncora, 1982, p. 62-70. Allí se incluye la nota de Borges sobre *Las ratas* aparecida en el N° 111, 1944, de la revista *Sur,* Buenos Aires.

ARTURO GARCÍA RAMOS: «José Bianco, *Sur* y el norte de la literatura fantástica», en el volumen colectivo editado por Enriqueta Morillas y titulado *El relato fantástico en España e Hispanoamérica.* Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 235-242.

J.G.C.B.

PUNTOS DE VISTA



Unamuno y Borges: disfraces del tiempo

No, Time, thou shalt not boast that I do change.
Thy pyramids built up with never might
To me are nothing novel, nothing strange,
They are but dressings of a former sight.
William Shakespeare, *The Sonnets,* CXXXIII.

La escritura varía las percepciones de la temporalidad de manera casi babélica incluso allí donde una misma forma subyace en el interior de los signos. Las superficies se disfrazan, cambian su rostro y se muestran como nuevas pirámides mientras en su interior mantienen el recuerdo de una misma visión. Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges no llegan a reflejar por completo, como en la risa o el llanto emblemáticos, las dos maneras extremas de percibir la temporalidad, pero por un instante, entre la ironía del argentino y el rigor adusto del español, parecen ilustrar algunas de sus imágenes: una doble percepción que es una escultura bifronte, un libro de arena, un enmascaramiento, una escritura que señala nuestro *estar ahí,* en medio de los signos del tiempo.

Jorge Luis Borges estuvo alguna vez próximo a aquel español tan alejado de su temperamento, y aún señaló su influencia en fechas que llegan a la época misma de *Fervor de Buenos Aires* (1923). Pero más allá de la lectura que pudiera tributarle, algunas de sus palabras pueden darse por características del pensamiento unamuniano. En una conferencia pronunciada en 1973 ante el público madrileño y que dio a conocer *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 505-507), mientras habla de Heráclito y de sí mismo, afirma lo que bien pudo suscribir el *agonista* Unamuno: «Nosotros nos sentimos *río,* sentimos que estamos fluyendo como él y que estamos huyendo en este momento, que la vida es de algún modo agonía».

Ciertamente, aun cuando el discurso del español camina por senderos más dionisíacos que el del argentino, son numerosos los motivos que aproximan sus escrituras: la confrontación del tiempo con la eternidad, las lecturas de la Biblia y de Dante, de Quevedo, de Cervantes, de Shakespeare, de Wordsworth, de Carlyle, de Whitman, sus visiones de Babel y el sentido de la traducción, la distancia de las *tecniquerías* vanguardistas y de Góngora, su condición de profesores.

También los aproxima la presencia de una alteridad que surge de la crítica moderna del absoluto, de las utopías o de la visión de lo Otro, y que se expresa aquí de forma peculiarísima no tanto bajo el deseo amoroso y visionario de la transformación de lo uno en lo otro, como con la manifestación del sujeto en sus *personae* continuas en el *río del tiempo.*

Aun cuando el distanciamiento irónico de Borges difiere bastante de las obsesiones unamunianas, los dos son lectores del poeta inglés Robert Browning, y si el argentino afirma en *La rosa profunda* que «Máscaras, agonías, resurrecciones, / destejerán y tejerán mi suerte / y alguna vez seré Robert Browning», el español en un poema de *Cancionero. Diario poético* quiere casar a «Browning con Quevedo», (III, 125). Es Browning quien los sitúa ante un disfrazamiento que es teatral y que asimismo está soldado a la posibilidad misma de ser en el tiempo: como el río de Heráclito, como la escucha de Browning de las voces de Sordello o de Paracelsus. Sin duda, Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges, como ocurre con Ezra Pound, Fernando Pessoa y Antonio Machado, no olvidan los otros desgarrones de la alteridad moderna, los entrevistos por románticos alemanes o por simbolistas franceses, pero cuentan con la escenificación de un sujeto que se ve a sí mismo mientras escucha las voces que fluyen en el tiempo, con sus variaciones, en sus nuevas *pyramids.* Ser Browning es también ser Borges. Observar los entes de ficción o el encuentro de Quevedo y Browning es, supone Unamuno, inventar de nuevo: recrear, dramatizar, *traducir,* leer en una suerte de permanente *dramatis personae.*

El otro –lo Otro– es una presencia que brota del interior anodadado del individuo como un fugaz sueño de identidad o que viene de más allá y altera la noción misma de sujeto, del yo cartesiano o del *yo es otro* posromántico, y ante el que cabe cierto estoicismo histórico. Se ve entonces en las manifestaciones del sujeto la permanencia del tiempo: de otro tiempo que excede al de los hombres, *They are but dressings of a former sight,* disfraces sólo de algo ya visto otro día, continuidades de ese tiempo que sigue ahí cuando nosotros lo hemos abandonado. Se trata de imágenes y arquetipos con los que Borges se distrae en sus juegos de ajedrez y en sus escrituras: descifamientos que giran en la temporalidad, máscaras, agonías, batallas, resurrecciones. Pero el distanciamiento irónico y el temple opolíneo borgesiano tienen su revés en las torceduras dionisíacas de Unamuno: el otro necesita encarnarse y contaminarse del tiempo, de lo popular y de lo culto, ser una historia de familia, un homicidio y una inmolación, un relato y una alegoría; más que jugar al ajedrez, echarse un tute con cartas españolas. *El Otro* en la obra de Unamuno es Caín y Abel, el deseo y sus manifestaciones, el mal y el bien, él y su personaje, una usurpación que es a la vez un azar y un destino.

Unamuno, que es implacable con el curso de la palabra *(el destino de la lengua es transcurrir),* como si llevara la crítica moderna al rigor de un silogismo escolástico, conduce al extremo todas las posibilidades del relato, se ofrece, se transforma y enmascara, reitera el arquetipo de Caín y Abel, la necesidad del otro y su destrucción, es en su obra dramática el objeto de sus mujeres con raíz en dos hogares, es el objeto de un llanto

y de la concupiscencia, resalta su condición metafísica y se agosta así en la temporalidad, esto es, en la imperfección, en lo inacabado *(lo perfecto es un falseamiento de lo humano).* Borges acecha y simula las manifestaciones del absoluto: ofrece una biblioteca, un jardín y un laberinto donde se presenta la máscara: el otro. Ajeno a toda encarnación como a toda cristología, prefiere distraerse desde lo alto del escenario con su persona y con sus *dramatis personae.* Unamuno siente el rayo que se precipita desde el fondo del tiempo o desde el pensamiento moderno (de su *ahora*) sobre la máscara que se suelda a su rostro. Borges está más allá, elige una atalaya disipada de inmediato pues su incredulidad y sus dudas borran todo lugar firme y propone una vuelta al teatro de los signos: al escenario de la repetición y de la memoria. En sus escenificaciones, más que un destello primero, percibe el reflejo de una espada y de un anillo de plata. No se tuercen las palabras de Borges que caminan como las de Saavedra Fajardo en la descripción implacable del sentido de los emblemas para formar al gobernante, no se tuercen en el relato de lo que tiene a la vista ahora el lector moderno: describen las grandezas y las penurias, la locura de Funes que sale como un coloso goyesco a reconstruir la historia y a aquel menesteroso lector que tras encontrar descrita brevemente la muerte de un niño en el *Martín Fierro* conoce que la literatura no es sólo palabras. Borges describe lo grande y lo chico, lo más cotidiano y lo más extraordinario. Si el tiempo sacude los posos de lo humano y fluye en el presente, también deja sus sellos, sus impresiones, su literatura. Borges observa desde una atalaya que simula, como la *Fábula de homine* de Luis Vives, un escenario de dioses y de hombres, pero la ironía, señal defensiva de la modernidad, borra y deviene un *no lugar.* Como el fotógrafo que dispara su cámara y recoge los instantes y las imágenes, él está en otra parte, ni siquiera bajo la máscara de Borges.

Unamuno y Borges son dos autores centrales de la literatura del siglo XX, con sus momentos de esplendor y sus declives, con lo espléndido y lo menos memorable. En poesía quisieron hacer poemas de circunstancias atraídos por el único tiempo que tuvieron entre sus manos, el que con ellos se precipitaba y del que sólo eran depositarios. Algunos poemas son espléndidos, otros no los echará de menos el idioma si dejaran de leerse, aunque quién sabe. Sus diferencias pueden ser enormes aunque marcan dos polos complementarios del conocimiento en nuestra lengua. René Char dice que Borges no es más que una segunda o tercera voz. Unamuno quiere estar más cerca del origen, pero su cultura y su saber se lo impiden. Uno dedica su atención al *Cristo* de Velázquez, el otro al *Quijote* de Pierre Menard. Hasta donde sé, pocas veces se han puesto en contacto. Sus incredulidades ante lo más gregario de la modernidad les llevó a verse a menudo como conservadores. Y conservadores de viejas *pyramids* vislumbran sus nuevas formas: las del siglo XX.

Frente a las celebraciones verbales del instante y sus momentos de videncia, frente a la ebriedad del sonido que conquista el sentido y los sentidos, que es la senda de la mejor poesía moderna de nuestra lengua, quisieron precipitar el pensamiento y la memoria en medio de los instantes. De ahí que el relato o la *nivola* sean el mejor lugar para sus revelaciones poéticas: cajas sonoras, recintos de espejos como Augusto Pérez y Unamuno, visiones herméticas, alfabetos, heroicas –casi épicas– invenciones. Necesitaban del relato para sus *dramatis personae,* pues no escribían en la lengua de Robert Browning ni en la tradición del actual *Omeros* de Derek Walcott.

Las coincidencias, según sugerimos, son numerosas. Algunas afectan a la percepción temporal y al diálogo entre sus textos. Jorge Luis Borges acude al pensamiento de T.S. Eliot (no menos dramatizador) para señalar cómo la aparición de una obra afecta a cuantas le han precedido: *El pasado es modificado por el presente. El presente es dirigido por el pasado.* Para el autor de *Niebla,* los entes de ficción pueden estar más vivos que sus autores. Sus escrituras dialogan con el pasado, lo varían, lo falsean y lo autentifican por un instante. Borges prefiere la *Comedia* de Dante o el *Zohar,* Unamuno el *Nuevo Testamento* y el *Quijote.* En uno y otro caso ofrecen nuevos receptáculos que son *personae,* traducciones y reescrituras.

No es menos decisivo para estos dos heterodoxos el momento en que se produce el primer conocimiento. Una elección a veces azarosa determina otras elecciones: una percepción en un mundo que adviene. El encuentro de Borges con la traducción de *Las mil y una noche* hace que la traducción de Lang sea el punto de partida de todas las otras versiones, incluido el original árabe. «El resultado» escribe Unamuno, «depende de cómo se empiece; hay que saber, pues, aprovechar el azar. Y no es otro el arte de la vida en la historia». Estamos signados por el azar como un destino escrito en las máscaras que elegimos a veces de forma oscura y hermética. El azar es un signo individual: una cifra que guía nuestros días. Desde el ámbito meramente cronológico, Borges viene después del escritor vasco. Lo lee y lo imita («quise ser un poeta metafísico, lo cual es ambicioso. Estaba bajo el influjo de Macedonio Fernández y Miguel de Unamuno», señala), pero sus imitaciones y sus extremadas intuiciones pueden tomarse asimismo como signos anteriores a los de su precursor. Depende del punto de partida. Para el argentino, «el indefinido progreso hace de todo libro el borrador de un libro sucesivo, del mismo modo que la influencia del presente sobre el pasado es de una verdad literal».

Borges se encuentra ya en Argentina cuando escribe *Fervor de Buenos Aires.* En él busca la asimilación de múltiples lenguajes y pensamientos. Las *tecniquerías* ultraístas como cierta devoción gongorina decrecen desde entonces. El español, después del destierro de 1924 en la isla

canaria de Fuerteventura, se exilia en París para luego trasladarse a Hendaya, sigue sus contactos con la prensa de Buenos Aires, y urde un libro enigmático en el cual no faltan referencias a Sarmiento y Rosas. Desprecia asimismo los artificios modernos y los ecos gongorinos de aquellos años, y prefiere atraer hasta su presente la antigua imagen del libro.

El libro, como destacó Curtius, es uno de los temas centrales de toda una tradición occidental y uno de los *loci* de la topografía imaginaria de Occidente. Borges señala su vínculo, cuando adquiere sentido trascendente, con las concepciones hebreas y árabes, con la cábala y las lecturas del Corán. El libro es una obsesión que sigue Borges en el terreno de las repeticiones y de los arquetipos, en medio de sus manifestaciones fenoménicas. Sabe que la naturaleza temporal del hombre en su cerco histórico goza de *una partícula de divinidad* y que si puede adivinar el absoluto de la letra primera, del Alpeh, sólo puede hacerlo fugazmente y de forma irónica. Lo muestra con su distanciamiento desde el no-lugar escéptico, pretendido observatorio del mundo. Las expresiones de la historia vividas por los hombres más se asemejan, señala, al libro del menesteroso Job donde el mal no puede soslayarse. En medio de esta temporalidad, los disfraces desvelan sus límites: «Tu materia es tiempo, el incesante / Tiempo. Eres cada solitario instante», pero también la extremada fascinación del conocimiento.

Lectores de Libros por excelencia, de *La Divina Comedia* y de *Las mil y una noches,* del *Corán* o de *La Biblia,* también conocen que, en las casi obligadas trasposiciones de la tradición y de su porvenir, se tejen libros que no tienen la certeza del círculo ni la plenitud de aquéllos. Las visiones son sólo fugaces disfrazamientos: el anafórico *vid* de «El Aleph» es una señal reiterada en la literatura occidental que se muestra como una carencia, en su historicidad pretérita, en un *tránsito* que necesita a cada paso reafirmarse. La naturaleza de la visión de un Libro o de un Absoluto es de naturaleza ficticia. Puede traducirse, pero las versiones –como las homéricas– aparecen atadas a sus circunstancias. Resultan así la traducción, el comentario y la exégesis del Libro una muestra extrema de esta condición temporal. Las fronteras de la mirada pueden avanzar hasta donde queramos pero se expresan en el interior de Babel, aquí donde la palabra es sacudida por la apariencia o por la duda. Su perfección no existe, pues lo inacabado y contingente es la señal de lo humano. El argentino escribe que «el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio»; el español, más amigo de excitar a sus lectores, se despacha con un «huye de lo perfecto, de lo acabado; no, nada que se acabe, nada lleno».

También aquí el diálogo de sus textos se hace posible más allá de la cronología e ilumina sus disfrazamientos y sus *dramatis personae.* Borges lee a Unamuno durante los años veinte, pero ignoro hasta qué punto

llega a su conocimiento. Por muy limitada que fuera esta lectura pudo abrir algún camino a la sensibilidad que se expresaría más tarde sin recordar siquiera su origen. Poco importa, sus textos proceden de diversas circunstancias y sólo desde esta diferencia coinciden y constituyen caras de una misma *pyramid* en sus apariciones múltiples: en su apertura hacia el pasado y hacia el futuro.

Empecemos por el final, por este final que puede ser asimismo un principio. Jorge Luis Borges fecha *El libro de arena* en 1975 y recoge entonces dos textos que acaso no son más que aspectos distintos de una forma también expresada por Miguel de Unamuno.

El primer escrito puede verse bajo la presencia de la máscara. En «El otro», Borges encuentra a su doble cuando ya ha traspasado la frontera de la vejez. Reconoce en su doble la juventud y la mismidad, y también lo que los diferencia radicalmente: el tiempo. *Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos.* Entre referencias a Carlyle y a Don Quijote, a la biografía de Amiel y a las traducciones de *Las mil y una noches,* entre afirmaciones del individuo como única realidad, traza juegos y sombras en los límites de lo humano, donde se cruzan los caminos del sueño y de la vigilia. El viejo Borges sabe que el encuentro con su doble tiene lugar cuando ya está despierto; para *el otro,* como en un nacimiento platónico, el recuerdo será imposible pues se realiza en el sueño. La rueda del tiempo, entre las distancias, continúa sus giros. Es la rueda de la mismidad y de la diferencia a la que sólo el *individuo* ofrece sentido, rostro, perfil o máscara.

El segundo texto es el relato que da título al volumen: *El libro de arena.* Borges lo inicia con alusiones al infinito número de puntos de los que consta una línea y enseguida supone la presencia de un libro de similares características. El relato es breve: un vendedor de Biblias le ofrece un libro infinito donde son posibles inagotables combinatorias de imágenes y caracteres. Se trata de un *locus* sin principio ni fin donde el individuo se extravía. Es el *libro de arena,* que si existe como posibilidad de valoración matemática, necesita del tiempo para surgir como una desmesura monstruosa. (Es, por así decir, el otro lado del «Reloj de arena» de Quevedo, escritor que tanto sedujo a Borges como a Unamuno). Pero no cuenta las horas, desplaza toda percepción y toda medida. Coloca al hombre ante una lógica implacable: *si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo.* Borges lo cambia por dinero y por la Biblia de Wiclif (la primera biblia inglesa, *dixit)* pero termina por abandonarlo en la Biblioteca Nacional: es *un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infama y corrompe la realidad.*

Durante los años veinte, esto es, cuando Borges pudo encontrarse con otro Borges anciano que lo situaba ante la rueda de la memoria y de los olvidos, de la mismidad y de la diferencia, del sueño y de la vigilia,

durante aquellos años en que emprende sus fervores literarios, Miguel de Unamuno también realiza varios relatos similares, aunque sin el laconismo del argentino.

El otro, la vida como sueño, la ficción de los personajes reales e imaginarios, son preocupaciones centrales que atraviesan la obra del escritor español. *El otro* es un drama escrito durante el exilio en Francia, en 1926, y que sufriría retoques más tarde. El tema del otro, como en el cuento borgesiano, esta aquí presente, pero su naturaleza más que dramática e irónica surge de la pasión trágica: la presencia de la alteridad conduce a la destrucción, dos hermanos idénticos, como en el relato bíblico de Abel y Caín, borran sus fronteras y parecen confundirse de manera terrible, inician *al verse fuera de sí el camino para odiarse,* soportan la terrible tortura de nacer dobles, *de no ser siempre uno y el mismo.* Cuando uno muere, el otro hereda el furor y la candidez en los cercos trágicos de la historia, la pasión dionisíaca y el espíritu de la tragedia. Pero no logra recuperar la mismidad. Unamuno sabe, como sugerimos más arriba, que las repeticiones son más que encuentros metafísicos y productos de lecturas –conocidas o ignoradas– encarnaciones en el tiempo: un lado menos apolíneo de la mismidad, el lado del placer, del adulterio o del homicidio, el lugar de la pasión que sólo puede verse como punto en la cadena incesante y casi infinita de las horas, un punto que es la única vida donde se anudan el azar, el destino y la elección del individuo: su propia iluminación «y la de los que conmigo se arriman alguna vez al brocal del pozo sin fondo de nuestra conciencia humana personal, y de bruces sobre él tratan de descubrir su propia verdad, la verdad de sí mismos». El proceso de la escritura como el del conocimiento carecen así de sosiego: el reloj de arena quevediano apunta los minutos en que el hombre no es nunca el mismo.

Equiparable en muchos aspectos a «El libro de arena», *Cómo se hace una novela* supone una dimensión más amplia y prolija de la historia y de la existencia. Este libro, que redacta Miguel de Unamuno también durante los años veinte, es asimismo algo más que una narración. Se podría decir, si parafraseamos las afirmaciones de Borges sobre el *Sartor Resartus* de Carlyle, que añade comentarios a un relato que puede expresarse escuetamente. El texto está escrito en París y en la fronteriza Hendaya, y muestra aspectos de un disfrazamiento que en cierto modo se presenta como el reverso del escrito de Borges.

Miguel de Unamuno no adopta aquí el papel del espectador irónico que observa el complejo y arquetípico desplegarse de los signos. Ni un solo asomo del espíritu orteguiano tan triunfante en aquella hora, ni un solo resabio de la posterior ironía borgesiana. Su papel, como sugirió Ferrater Mora, es más bien el de *excitador.* Todo, en efecto, lo remueve y lo transforma en su diálogo con el lector. Unamuno inventa un perso-

naje que es el otro y él mismo, y que más que leer una novela ha de escribirla con su propia existencia, en el permanente tránsito de sus máscaras. Jugo de la Raza busca las novelas para encarnarse en el otro. *Le gustan y las busca para vivir en otro, para ser otro, para eternizarse en otro. Es por lo menos lo que él cree.* Pero es el tiempo el que muestra que la ficción tiene lugar después de cada instante y Unamuno prefiere un estado de atentísima observación de los momentos de desvelamiento: *la eternización de la momentaneidad* o *la momentanización de la eternidad.* Al tiempo que se contempla se actúa; al tiempo que se habla todo se remueve, también el porvenir y el pasado. Si la observación conduce a percibir el carácter menesteroso de los signos y de toda literatura *(la literatura no es más que muerte),* estar alerta supone vivir con intensidad los destellos del conocimiento.

El personaje, entre personal y arquetípico (Unamuno y Jugo de la Raza), desde su exilio político y metafísico encuentra en uno de los puestos de librería de viejo que se halla a las orillas del Sena un libro parecido al *Libro de arena.* Seducido desde que lo toma en sus manos, como ante un espejo que torna borrosas las imágenes, siente el mismo temor que percibe ante el reflejo congelado por un instante sobre el río. Lo compra finalmente y lo lleva hasta su casa donde, como el otro, también siente fascinación y miedo. Comprende entonces que la lectura supone un conocimiento que concluye con su vida. No es un libro infinito, sino una escritura sobre la arena (la imagen, con diversos sentidos, es traída y llevada por Unamuno en otras obras suyas: Cristo escribe sobre la arena). Y si Borges extravía el libro en el laberinto de una biblioteca después de descartar el fuego por su naturaleza inacabable, este otro libro, finito (y no menos diabólico pues su final es el del autor y del ente de ficción) es enviado a la hoguera. El personaje se sumerge, como Unamuno, en una permanente anotación, discontinua y fragmentaria, de las seducciones o de los horrores del tiempo. Realiza *comentarios.* Puede hablar de Cervantes o de Dante, del diario de Amiel, de la *Biblia* y del *Corán,* de la vida y del sueño, de las publicaciones argentinas o de Rosas visto por Sarmiento; también puede hablar de su época, de los torpes escritos de Lenin y de la Revolución Soviética, de la dictadura de Primo de Rivera, de su destierro en Fuerteventura, de las investigaciones de Freud o de un centenario gongorino que le parece tan banal y vacío como le pareció el recuerdo tributado por los modernistas al comienzo del siglo. En *Cómo se hace una novela,* más que un acertijo o un teatro de los signos, más que una *fábula de homine,* Miguel de Unamuno muestra la *soledad radical* del individuo moderno, y lo hace bajo el mismo acorde de la visión quevediana del presente huidizo. «La historia, lo único vivo, es el presente eterno, el momento huidero que se queda pasando, que pasa quedándose».

Unamuno deplora la ficción porque ésta se encuentra soldada al rostro del ser, huye de lo acabado porque la perfección es una ilusión espuria que excluye la temporalidad y el sueño de la vida. Registra así sus percepciones, construye así una precisa encarnación. El libro que encuentra Jugo es acaso el mismo que nosotros leemos: incrustado en el corazón de la temporalidad tiene algo de escenografía, de reflejo y de representación. «Todo es para nosotros libro, lectura: podemos hablar del Libro de la Historia, del Libro de la Naturaleza, del Libro del Universo. Somos bíblicos. Y podemos decir que en el principio fue el Libro. O la Historia. Porque la Historia comienza con el Libro y no con la Palabra, y antes de la Historia, del Libro, no había conciencia, no había espejo, no había nada»[1]. Pero esta historicidad sólo se despliega cuando el personaje y el escritor realizan sus garabatos y sus propios signos: cuando leen su ficción, reflejan su conocimiento o reconocen su *biblismo* ontológico. Puede que este disfrazamiento resulte un descenso al último punto de toda la cadena del ser, en la lejanía del Verbo y, como señala en otra ocasión, de los deliquios místicos. Pero en este estado de penuria y de imperfección discurre la vida. Así, si el *Libro de arena* supone una imagen que soslaya el absoluto para sugerir mundanamente, a golpe de pensamiento profano, una operación de resonancia aritmética o geométrica (el Libro Infinito), Unamuno prefiere individualizar el libro hasta la misma pasión del conocimiento y descubrirlo como un diario que surca la temporalidad. Si recuerda las aseveraciones de San Agustín en *Confesiones* (su *diario)* y la idea de que el gran Libro se pronuncia sólo parcialmente en cada uno de los seres, vislumbra esta imaginaria *pyramid* como territorio de la diferencia, de la alteridad y del enmascaramiento. Ni por asomo plantea la posibilidad de un Libro Absoluto al modo mallarmeano, tomemos por caso, tampoco cuenta con la ironía borgesiana que lo convierte en un fenómeno de trasfondo abstracto. Su nostalgia, aun cuando evoca ese otro lado del tiempo, se instala en el interior de las fronteras de lo histórico, aquí donde el extravío forma parte de la verdad.

En *Cómo se hace una novela,* Miguel de Unamuno apura estas concepciones llevándolas hasta el extremo. El río de Heráclito, el mismo que está presente en el encuentro de Jugo de la Raza con su libro y que puede ser el receptáculo de la moneda que se intercambian el nuevo y el

[1] *En términos no muy lejanos se expresa también Jorge Luis Borges: «Ya por la Edad Media había corrido la metáfora, o la imagen, de dos libros redactados por el Espíritu Santo. Uno de esos libros sería la Biblia, el otro sería el libro siempre abierto de la Naturaleza o, como diría el historiador Carlyle después, el libro de la Historia, aquel libro que debemos leer y escribir continuamente: cada uno de nosotros es parte del proceso histórico: y además con una frase que casi infunde una suerte de temor –agrega Carlyle–, aquel libro en el cual también nos escriben».*

viejo Borges, este río es el garabato que dibuja Unamuno entre sus obsesiones y sus circunstancias, de tal forma que nos coloca ante un libro como el de Jugo que, si deviene objeto, se inserta al modo de cajas chinas en el interior del tiempo, aquí, en este punto donde el azar o el destino nos hace emprender la lectura. «Volvamos una vez más a la novela de Jugo de la Raza, a la novela de su lectura de la novela, a la novela del lector, del lector actor, del lector para quien leer es vivir lo que lee». En este sentido se despliega el imperativo constante de la traducción en *Cómo se hace una novela.* En este sentido se desarrollan las inquietudes borgesianas sobre Babel, sobre las versiones homéricas o sobre la lectura misma.

Para Unamuno, más próximo a la encarnación que a las abstracciones, el encuentro con la *lengua misteriosa* tuvo lugar durante la infancia mientras su padre hablaba en francés en el salón de su casa. Con el paso de los años y con su vocación polilingüe aquella experiencia (acaso sentida como una violenta desaparición estrechamente ligada a la muerte de su padre) se transforma en una suerte de voluntario nomadismo. No piensa en la lengua secreta y críptica de la Cábala, no ironiza con los desciframientos y los golem. Y no sueña con una *lengua pura* al modo de un Walter Benjamin (aquella *reine Sprache)* si no es para darle la espalda e internarse en el territorio de Babel, de la alteridad, del disfrazamiento, del comentario y de la traducción.

Cómo se hace una novela es traducida al francés por Jean Cassou y se publica en 1926 en *Mercure de France.* Unamuno retoma la novela casi dos años después de su primera redacción y, perdido el original, vuelve a trasladarla al español. Señala entonces entre paréntesis los que son nuevos comentarios. Las palabras no se pueden sumar a las precedentes sin destacar las diferencias: sin interpretar aquéllas, sin traducirlas. Y el recuerdo de la infancia y de la *lengua misteriosa,* en el tránsito de la oralidad a la escritura, conduce también al reconocimiento del libro y del otro. Como en la visión borgesiana, todas las versiones están atadas a los gustos de las épocas, sólo que Unamuno prefiere advertir que son traducciones en las que el lector, el personaje y él mismo buscan el conocimiento: máscaras individualísimas y *encarnaciones* en la *momentanización de la eternidad.* Cuando lee *Le sorgenti irrazionali del pensiero,* hace suyas las palabras de Nicola Abbagnano: comprender es traducir en el *propio* pensamiento, en la propia verdad, la soterrada experiencia en que se funden la vida propia y la ajena, la del lector, la del escritor, la del personaje. *¿No es esto acaso penetrar en la intimidad del pensamiento de otro?* El libro es entonces, como un reloj de arena quevediano, el punto de encuentro en que la palabra se desvela por un instante para ocultarse de nuevo.

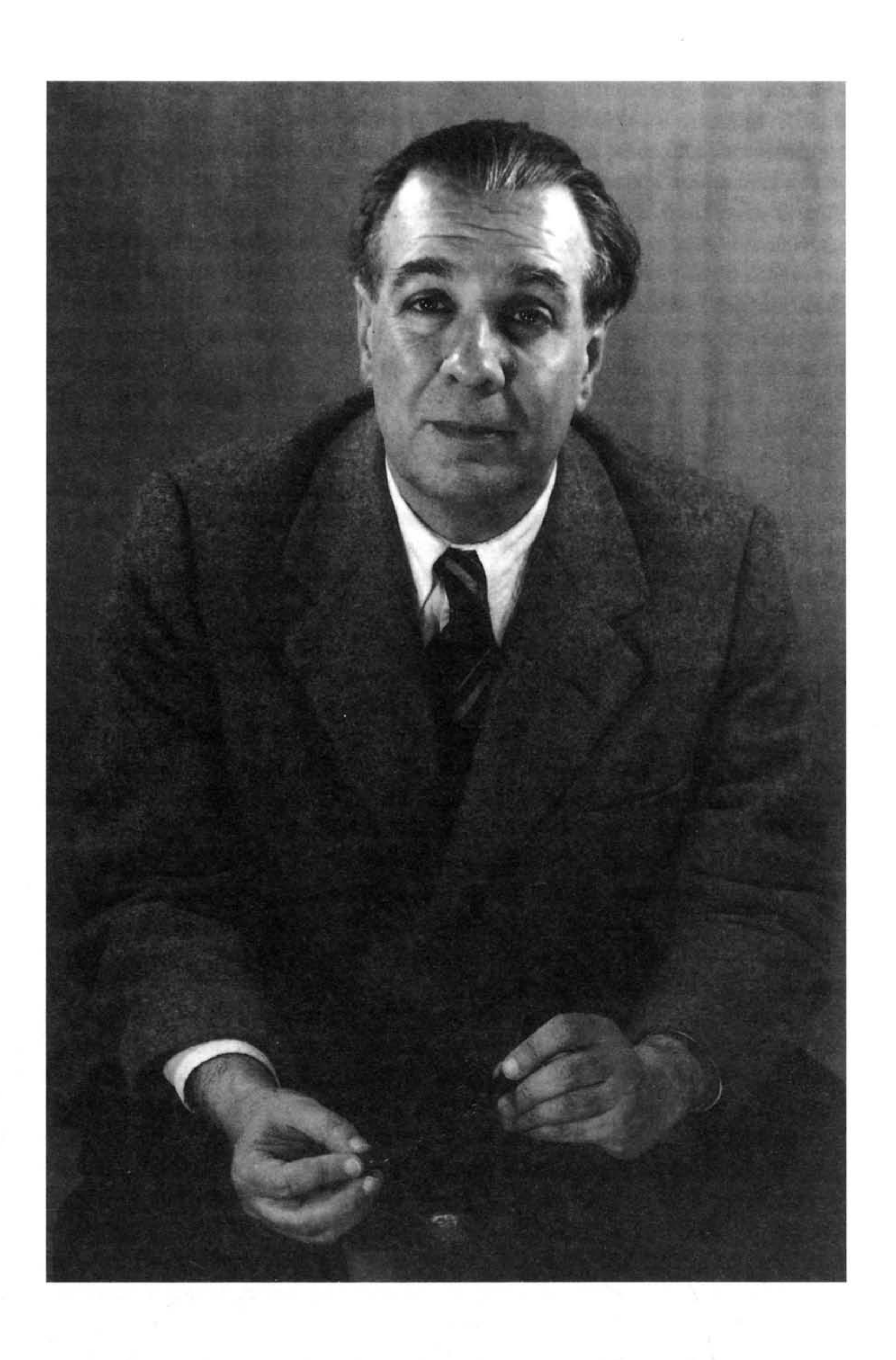
Sin duda, Jorge Luis Borges y Miguel de Unamuno pueden coincidir como los personajes de *El otro* o distanciarse genéricamente como en

«El otro» borgesiano, y pueden emprender un diálogo aleccionador más allá de toda cronología. El tiempo les fascinó por igual y si uno veía las espirales arquetípicas, las versiones, las dudas, los destellos de plata, un jardín de senderos que se bifurcan, en obsesiva ebriedad, el otro buscaba a cada paso vivir, revivir, *asir ese pasado que es toda realidad venidera, retraducirme.* A uno y otro lado, con gesto diferente, desvelaron libros y momentos entre el temor y la fascinación ante sus disfraces. Acaso tuvieron *momentáneamente* ante sí las fronteras abiertas por los versos de Shakespeare que inician este ensayo y que, en una de las versiones más recientes, ahora lo acaban, con tantas diferencias a las anteriores como las que mantienen Unamuno y Borges ante el sentido del Libro, del Otro, del Tiempo:

> No, Tiempo, de mis cambios no habrás de envanecerte,
> Aunque alces tus pirámides con un nuevo vigor,
> Nada extraño o distinto veo en ellas, de suerte
> que no son más que aspectos de una forma anterior[2].

Nilo Palenzuela

[2] *La traducción de William Ospina puede verse en* 20 sonetos, *en edición especial preparada por la revista* Número, *en Santa Fe de Bogotá, Colombia, 1996.*



Borges por Grete Stern

Borges: nihilismo y literatura*

A Antonio Carrizo

A los escritores de mi generación, los que éramos jóvenes a mediados del siglo, y estábamos enrolados en la literatura entonces llamada comprometida, obsesionados por la angustia existencial y también por la vinculación entre la cultura y la sociedad, Borges nos era ajeno, pues lo veíamos como un sobreviviente del ludismo del grupo martinfierrista. Descubríamos en cambio al hoy olvidado Martínez Estrada, a través de H.A. Murena, quien lo proponía como maestro, en tanto condenaba a Borges por haber cumplido un papel sólo destructivo[1]. Esto fue dicho desde la propia *Sur,* donde luego le contestó Enrique Pezzoni[2] mostrando así la ambivalencia de la revista con su más prestigioso colaborador y miembro del comité de redacción. Esta actitud puede explicarse, según guste, por la amplitud de la publicación o bien por las conflictivas relaciones que su directora Victoria Ocampo mantenía con Borges[3].

Significativamente *Contorno,* la revista juvenil que se oponía a *Sur* aunque con ciertas concordancias con Murena, se había propuesto revisar críticamente a las generaciones anteriores de escritores, pero le parecía más útil atacar a Eduardo Mallea, que era entonces más leído e influyente que Borges. *Contorno* se ocuparía de casi todos los escritores argentinos pero jamás dedicó un artículo a Borges, salvo una breve nota de Ismael Viñas criticando el cuento antiperonista «La fiesta del monstruo». Sólo en la revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, que se había convertido en un anexo de *Contorno,* Noé Jitrik hizo una reseña crítica de *Otras inquisiciones,* en 1952 y dos años después el mismo

* *Capítulo del libro inédito* A la vuelta.

1 *H.A. Murena, «Condenación de una poesía»,* Sur, *N. 164-165, junio-julio de 1948, pág. 69 y «Martínez Estrada: la lección a los desposeídos»,* Sur, *N.-204, octubre 1951. Reproducidos en* El pecado original de América, *Sur, 1954, donde se excluye uno de los párrafos más críticos a Borges.*

2 *Enrique Pezzoni, «Aproximación al último libro de Borges», en* Sur, *N. 217-218, noviembre-diciembre de 1952, pág. 101, reproducido en* El texto y sus voces, *Buenos Aires, Sudamericana, 1986.*

3 *Sobre estas relaciones véanse Jean de Milleret,* Entretiens avec Jorge Luis Borges, *Belfond, París, 1967, y Victoria Ocampo,* Testimonios, novena serie, 1971-1974, *Buenos Aires, Sur, 1975, págs. 75 y 240 ss.*

Centro de Estudiantes publicaba el libro de Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación,* virulento ataque del que el autor luego se arrepentirá. David Viñas defendió esta obra desde la revista *Liberalis* pero no se ocupará de Borges en *Literatura argentina y realidad política* (1964), donde continuará la actitud polémica de la nueva generación que Emir Rodríguez Monegal[4] denominará «parricidio» según una expresión acuñada por Murena.

Desde una perspectiva muy distinta, el entonces surgiente nacionalismo de izquierda, Jorge Abelardo Ramos encaraba en *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954) una interpretación de Borges como expresión de la oligarquía vacuna y del imperialismo cultural. Advirtiendo lo impropio de este tipo de análisis que luego adquiriría amplia difusión con *Imperialismo y cultura* de Hernández Arregui, yo respondí desde las páginas de *Sur*[5] señalando el determinismo y el reduccionismo que deformaban el pensamiento marxista en que pretendía basarse. Este ciclo de revisión borgeana culminaba con *Borges, el juego trascendente,* de Blas Matamoro, del que yo hice un prólogo apasionadamente antiborgeano. Aunque el autor era más joven, y la obra fue publicada en 1971, se revelaba aun la influencia del sartrismo de los 50, al que agregaba un emergente freudismo.

Pero ya los sartreanos habíamos recibido una inquietante sorpresa un día de 1955, cuando compramos en la librería francesa *Galatea* de la calle Viamonte, como puntualmente lo hacíamos todos los meses, el ejemplar de julio de *Les Temps Modernes,* la revista de Sartre que era para alguno de nosotros una verdadera guía intelectual, y nos encontramos con la publicación de varios ensayos de *Otras inquisiciones,* posiblemente llevados por su traductor Paul Bénichou que había estado en Buenos Aires. Aunque Sartre y Simone de Beauvoir no se mostraran demasiado interesados en Borges, al que nunca citaron, algunos sartreanos argentinos como Oscar Masotta y Carlos Correas comenzaron a sentirse atraídos por el Borges retraducido del francés, aunque guardando el secreto para no malquistarse con sus amigos.

Estábamos entonces lejos de sospechar el inusitado auge que lograría Borges en las décadas siguientes. Aparte de sus méritos propios, la borgeomanía que se desencadenaría respondía a variados motivos, algunos extraliterarios: su vinculación con el golpe militar del 55, y a partir de entonces con el *establishment,* la difusión europea que, como ocurrió con el tango en el París de los 20, provocó el inmediato redescubrimiento en su propio país de origen, y sobre todo el desplazamiento del compromiso

[4] *Emir Rodríguez Monegal,* El juicio de los parricidas, *Buenos Aires, Deucalión, 1956.*

[5] *Juan José Sebreli, «Jorge Abelardo Ramos: Crisis y resurrección de la literatura argentina»,* Sur, *N. 230, septiembre/octubre de 1954.*

sartreano por la crítica estructuralista que, con su desvalorización de la historia y su énfasis en el mito, parecía venir a darle la razón a Borges.

Si bien debemos admitir que el desdén por Borges en aquellos años 50 se debía en cierta medida al sectarismo, al sociologismo vulgar y a la politización total, por otra parte también debe reconocerse que él hacía lo suyo para no ser demasiado querido. Era difícil para esos jóvenes que buscábamos lo verdadero, lo bueno y lo justo, aceptar a quien subordinaba estos valores a lo estético. Algunas de las críticas que le hacíamos aún siguen vigentes dadas sus numerosas limitaciones o, para usar un término borgeano, sus imposibilidades, como hombre y como escritor. Paso a enumerar algunas de éstas: descreía plenamente de la historia, ignoraba la sociología, se desinteresaba de la psicología, se aburría con la política, censuraba el sexo. Corrientes enteras de la filosofía y la literatura modernas y contemporáneas le eran ajenas. Relativizaba las filosofías, o las reducía a sofismas y filosofemas, y su fuente de conocimiento al respecto era la *Historia de la filosofía occidental* de Bertrand Russell, ingeniosa, arbitraria, descaradamente partidista, muy a la manera borgeana. Desdeñaba a los escritores preocupados por los problemas de la mera condición humana. Menospreciaba globalmente a géneros literarios y literaturas nacionales en su totalidad, por ejemplo a la novela francesa y rusa del siglo XIX. No leía a algunos de los más grandes novelistas del siglo XX, se burlaba de Proust y desconocía a Thomas Mann y a Musil, entre muchos otros, y hacía ostentación de no poder terminar algunos libros clásicos. Las artes plásticas no le interesaban demasiado, la música le estaba vedada. Sus comentarios críticos eran deliberadamente parciales y caprichosos, a menudo alevosamente equívocos. Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña objetaban su información errónea y su estimación injusta. Caricaturizaba las interpretaciones económicas o políticas de la literatura, pero a su vez incurría en no menos artificiosas interpretaciones literarias de la economía o la política. Tenía el prurito de «conocer lo que casi nadie conoce, pero ignorar lo que todo el mundo conoce». Su erudición era extravagante y unilateral, limitada a las lecturas hedonistas, a su memoria selectiva, a la *Enciclopedia Británica,* al *Diccionario de Literatura Bompiani,* el *Diccionario de Filosofía* de Fritz Mauthner, el *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano* de Montaner y Simón, la *Enciclopedia* de Chambers y a su muy pequeña biblioteca personal «... y los grandes volúmenes que he hojeado;/ hojeado y no leído, y que me bastan» («La cifra», 1981). Su amigo y admirador Néstor Ibarra reconocía: «¿Borges erudito? Sería quizás ya tiempo de desviar ese como adoquín del oso de la fábula. Hasta podríamos vacilar en llamarlo culto (...) ¡Qué desorden de lagunas! ¡Qué énfasis en esas lagunas! ¡Esas lagunas, qué signo! Es capaz de escribir las páginas más finas, más excitantes y ocasionalmente más justas, sobre temas que ha

decidido no conocer sino por un artículo de enciclopedia»[6]. A las citas apócrifas, a la bibliografía inventada, a las referencias tácitas, al pastiche y las reminiscencias inconscientes, se mezclaban a veces los plagios inconfesados, por ejemplo «Has gastado los años, y te han gastado» («Mateo XXV, 30», *El otro, el mismo), I wasted time, and now doth time wast me* (William Shakespeare: *Enrique II,* acto V, escena IV).

Más irritante resultaba que, en tanto se burlaba de muchas supersticiones argentinas, respetaba en cambio otras igualmente rechazables como las glorias militares y los árboles genealógicos. Aunque era antifascista no se oponía a las dictaduras militares de tipo tradicional. Era antirracista con los judíos pero no con los negros, a los que recomendaba la esclavitud. En algunas ocasiones tenía razón por malas razones, por ejemplo: el peronismo era atacable, pero no precisamente por haber otorgado el aguinaldo a los trabajadores; estaba en lo cierto en combatir a los devotos de la ex Unión Soviética, pero equivocado al confundir estalinismo con socialismo.

Con el tiempo, no obstante, pude comprobar que en una república de las letras que destacaba por el conformismo, el asentimiento cómplice y el oportunismo, Borges osaba en algunas ocasiones, no en todas, y aunque a veces por malentendidos, nadar contra la corriente. Combatió aunque sólo fuera con las armas de la ironía, o con gestos irreverentes, algunos prejuicios argentinos: el gardelismo, el fútbol y el peronismo, lo que le valió ser estigmatizado por el nacionalismo populista. Inmune a la exaltaciones del sentimentalismo patriótico, decía que «a la audición del *Himno Nacional* prefería la del tango *Loca»*. En un país donde hasta los llamados progresistas son respetuosos de la poderosa corporación clerical, osaba proclamar en unas navidades que él no las celebraba porque no era religioso y si fuera religioso no sería cristiano y si fuera cristiano no sería católico, provocando con declaraciones de este tipo, homilías de obispos acusándolo de blasfemo, aunque después de su muerte trataron de apropiárselo.

Tal vez su rasgo más rescatable era su capacidad de mantenerse inmune al contagio de esas pestes emocionales, esos delirios colectivos de unanimidad que suelen atacar a los argentinos en ciertas circunstancias de su turbulenta historia contemporánea. Su voz discordante frente al coro unánime –los escritores en primer término– que aclamaba el Mundial de Fútbol durante la dictadura de Videla, se enfervorizaba ante el amago de guerra con Chile, y deliraba con la absurda y sangrienta aventura de las Malvinas, me hizo sentir menos desolado en esos días aciagos y me deparó la sorpresa de descubrir que era posible compartir alguna emoción con Borges.

[6] *Néstor Ibarra, prólogo a* Fictions, *París, Gallimard, 1976.*

También debe señalarse a su favor que algunos de sus peores defectos han sido exageraciones y a veces meras invenciones de sus acólitos, por ejemplo: la responsabilidad de ese fraude literario que hizo del ameno charlista del café *La Perla* de Plaza Once, Macedonio Fernández, un gran filósofo, poeta y novelista. Este despropósito no le atañe del todo a Borges sino a un diletante como Raúl Scalabrini Ortiz, quien en 1928 lo proclamaba «nuestro primer metafísico», y sobre todo a una generación muy posterior de escritores de ficción y críticos literarios que creyeron inéditos algunos viejos chistes de Mark Twain, y cuyo desconocimiento de la filosofía les hizo creer que las glosas de Schopenhauer constituían ideas geniales del contertulio de la noche del sábado. Si bien ya Pedro Henríquez Ureña en carta a Rodríguez Feo de 1945 se quejaba de la influencia nefasta de Macedonio Fernández sobre Borges, por otra parte debe reconocerse que éste nunca lo tomó en serio como escritor y lo consideró más bien un personaje singular, raro, un *character,* según la acepción inglesa. Ya en las palabras pronunciadas ante su tumba admitía que sus bromas y especulaciones fueron orales y que perdían la espontaneidad en la página escrita[7]. En otras ocasiones admitía que las frases de Macedonio eran bromas para ser oídas una sola vez al azar de la conversación y se lamentaba de que hubiera cometido el error de escribirlas, llegando a una suerte de «barroquismo casi ilegible»[8].

La literatura fantástica que se había convertido en los años 40 y 50 en el género preferido de algunos miembros del grupo *Sur,* alrededor de Borges, Adolfo Bioy Casares y sus seguidores, nos dejaba indiferentes a quienes éramos partidarios del realismo. Este alejamiento no nos permitió prestar más atención a los cuentos de Bustos Domecq y a algunos personajes de otras narraciones como el poeta argentino de «El Aleph» la señora esnob de «El Zahir», donde se reflejaban el habla, los hábitos y peculiaridades de algunas clases sociales porteñas, así como en las crónicas de Bustos Domecq, la jerga de los artistas y críticos vanguardistas, con un sentido de la observación que podían envidiar muchos narradores realistas. Contradiciendo su propia acusación a los géneros llamados bajos, al sainete, al grotesco, a Catita[9] de inventar un léxico que no habla la gente común, mostraba que a través de las formas de la caricatura, la

[7] *J.L. Borges «Macedonio Fernández»,* Sur, *N. 209-210, marzo-abril de 1952.*

[8] *Fernando Sorrentino* Siete conversaciones con Jorge Luis Borges, *Buenos Aires, Casa Pardo 1973, segunda edición, El Ateneo, 1996.*

[9] *Acerca de este personaje creado por Niní Marshall, Borges decía en «Las alarmas del Dr. Américo Castro»,* (Otras inquisiciones, *1952) refiriéndose a los filólogos: «Poseen fonógrafos, mañana trascribirán la voz de Catita». En la edición de las* Obras Completas, *Borges suprimió este párrafo que fue, no obstante, predictivo ya que efectivamente años más tarde la universidad conservará esas grabaciones. Antonio Gasalla es el sucesor actual de Nini Marshall en la imitación burlesca o paródica de personajes de la vida cotidiana.*

parodia y la comicidad se pueden evocar ciertos aspectos de la realidad. Además, con Bustos Domecq, desechando el uso de jergas gauchescas o lunfardas, optó por la «heterogénea lengua vernácula de la charla porteña», continuando en cierto modo el tono coloquial de algunos cronistas del 80 y adelantándose a las recreaciones de la oralidad de una literatura posterior, y también a cierta actitud ante lo *kitsch* que luego se llamaría sensibilidad *camp*.

A pesar y en contradicción con su elitismo antiplebeyo, fue uno de los primeros y raros intelectuales en valorar ciertas expresiones de la cultura de masas: el cine norteamericano, la novela policial, la gauchesca y el *western*, la arquitectura de suburbio, la milonga y el tango primitivo, y esos precursores de los *graffiti*, que fueron las inscripciones de carro.

El mito de Buenos Aires

Había sin embargo ya en los años 50 algo en Borges que atraía a quienes entonces, como aquél treinta años antes, descubríamos fascinados la ciudad de Buenos Aires, si bien con intenciones muy distintas, ya que entonces se intentaba hacer una novela, un teatro o un cine pero también una sociología o una historia social de la ciudad. Borges en cambio se había propuesto una mítica poética de la misma. No obstante compartíamos con él, a la distancia, esa pasión porteña del vagabundeo por las calles de la ciudad, ese deambular, ese pasear sin rumbo fijo, dedicado a observar, a divagar, a soñar, hábito de algunos habitantes de las grandes capitales del mundo y para el que los parisinos crearon la expresión *flâneur.* Borges aludía en sus obras tempranas a la *flânerie* cuando decía «eso que llaman caminar al azar»[10], «mi callejero no hacer nada»[11], «caminatas extasiadas y eternas por la infinitud de los barrios»[12].

El Borges temprano, el de los poemas y *Evaristo Carriego,* se ubicaba en cierta literatura que puede llamarse de la *flânerie*[13]. No sabemos si Borges leyó el ensayo de Baudelaire, «El pintor de la vida moderna» donde se refería a la *flânerie,* ya que no era muy afecto a este autor, pero sí lo era, en cambio de Samuel Johnson quien, ya antes que Baude-

[10] *«Sentirse en muerte» en* El idioma de los argentinos, *Buenos Aires, Seix Barral, 1994, pág. 123.*

[11] Luna de enfrente *en* Obras Completas, *1923-1972, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 69. En adelante* O.C.

[12] Evaristo Carriego, O.C. *pág. 112.*

[13] *Sobre la* flânerie *en Borges véanse Silvia Molloy «Flaneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire» en* Homenaje a Ana María Barrenechea, *eds. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1984, pág. 487 ss, y Rafael Olea Franco,* El otro Borges, el primer Borges, *México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 127 s.*

laire, *flaneaba* por las calles del Londres del siglo XVIII. También antes que Borges, Sarmiento definía la *flânerie* en un artículo de 1841 y Eduardo Wilde *flaneaba* por las orillas de Buenos Aires y daba cuenta de sus andanzas en una nota significativamente llamada «Sin rumbo» que Borges comentaba en un artículo de 1926[14].

Mientras Borges *flaneaba* por las calles de Buenos Aires, en los años 20, al mismo tiempo el berlinés Walter Benjamin lo hacía por las calles de París. Fue ese autor, desconocido por Borges, quien se propuso enunciar la filosofía del *flâneur* en su ensayo sobre Baudelaire, y en su obra inconclusa sobre los Pasajes de París[15]. La *flânerie* de Baudelaire y también de Benjamin tenía puntos en común con la de Borges pero a la vez diferencias notables. Para Baudelaire, el *flâneur* captaba el momento que pasa, lo fugaz, característico de la vida moderna; buscaba la sensación de lo nuevo, se instalaba en el corazón de la multitud, de los grandes bulevares, disfrutaba del movimiento incesante. El *flâneur* de Baudelaire era, como pensaba Benjamin, el descubridor de la modernidad que surgía a mediados del siglo XIX en las grandes metrópolis. Esta era la *flânerie* de Roberto Arlt fascinado por la transformación de la gran aldea en metrópolis pero no la de Borges, quien, por el contrario, rehuía las calles iluminadas y las multitudes y elegía las callecitas poco transitadas. No era el deslumbramiento de la modernidad lo que él buscaba en su *flânerie* sino todo lo contrario: la huida de la misma. No le atraía el centro comercial con sus luces y su ajetreo, ni tampoco el Barrio Norte con los lujosos palacios, sino las orillas como se decía entonces: el Oeste, zona atrasada donde la ciudad se perdía con las últimas casas y se confundía con el campo, o el Sur, barrio abandonado desde hacía tiempo por las clases altas y donde se conservaban casas y patios de otro tiempo. Su antimodernismo se mostraba en los términos despectivos con que se refería a los dos primeros estilos arquitectónicos modernos, el *art nouveau* y el *art déco*[16] y a los que oponía las casas bajas de estilo pompeyano con puerta de calle en forma de arco, puerta cancel de hierro, zaguán y patios de baldosas.

La ciudad de Borges era en parte mítica pero en parte real, lograba a veces evocar, sin recurrir a la descripción, la atmósfera inasible de barrios abandonados como Constitución, con su aire nocturno de casa vieja, sus calles íntimas como largos zaguanes, y sus plazas como

[14] *«La presencia de Buenos Aires en la poesía»,* La Prensa, *11 de julio de 1926, reproducido por Víctor Farías,* Las actas secretas, *Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1994.*

[15] *Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire» en* Ensayos escogidos, *Buenos Aires, Sur, 1967.*

[16] *«La siniestra edificación* art nouveau, *brotaba como una hinchada flor hasta aquellos barriales». «Los reticentes cajoncitos de Virasoro que para no delatar al intenso mal gusto se escondía en la abstracción».* Evaristo Carriego, *en* OC, *págs. 130 y 134 (nota).*

patios[17]. Esa atmósfera que descubría en el Sur se parecía en cierto modo y pese a las distancias, a aquélla que la literatura decadentista, (Maurice Barrès, Gabriel D'Annunzio, Ramón del Valle-Inclán, Georges Rodenbach) evocaban en las ciudades muertas europeas con sus callejuelas sin animación y sus palacios en ruinas. Ramón Gómez de la Serna en una reseña de *Fervor de Buenos Aires,* en *Revista de Occidente,* en 1924, observaba que las calles de Buenos Aires vistas por Borges se parecían a las «silenciosas y conmovedoras» de Granada, otra ciudad muerta[18]. Curiosamente, Borges no frecuentaba ni mucho menos gustaba de los decadentistas europeos que habían influido en cambio en otros escritores argentinos contemporáneos suyos, a los que tampoco apreciaba: Enrique Larreta, Manuel Gálvez, Ángel de Estrada[19]. Borges tenía, en cambio, afinidad con los decadentes y su esteticismo, cuya fuente común era Schopenhauer y tal vez pueda también encontrarse alguna resonancia de la «energía» barresiana en el coraje borgeano.

Lo que más acercaba a Borges y los decadentes era su común amor por las ruinas y la muerte como estímulo estético, su añoranza del pasado y su desdén por el presente. Lo diferenciaba de aquellos cuyo pasado no era lejano sino inmediato, la ciudad, de treinta años atrás, a lo sumo la ciudad de antes del 80, y cuyas ruinas no tenían la pátina prestigiosa de un castillo o una iglesia sino tristeza de casas pobres que envejecen sin convertirse en históricas.

Hay otro aspecto, no ya estético sino social, que vinculaba indeliberadamente a Borges con los decadentistas. Las ciudades muertas que mitificaban aquéllos (Brujas, Toledo, Valencia) eran al fin representativas de sociedades que habían quedado atrasadas en el proceso modernizador desarrollado en la Europa del siglo XIX. En los decadentes había una nostalgia por la ciudad premoderna, preindustrial, del mismo modo que Borges añoraba la sociedad anterior al desarrollo agroexportador y comercial del 80 y a las grandes olas inmigratorias que hacían del criollo «un forastero en su patria».

Por eso la *flânerie* de Borges y de los decadentistas se diferenciaba de Baudelaire. En el estudio sobre París, Benjamin señalaba ciertas peculiaridades del *flâneur* que pueden aplicarse, por oposición, a Borges. El *flâneur,* decía, estaba en los umbrales tanto de la metrópolis como de la

[17] *«El Sur».* O.C., *pág. 526.*

[18] *Ramón Gómez de la Serna, «El fervor de Buenos Aires»,* Revista de Occidente, *Madrid, tomo IV, abril-junio de 1924, págs. 123-127, reproducido en Jaime Alazraki (editor),* Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica, *Madrid, Taurus, 1976, pág. 24.*

[19] *Sobre literatura decadente y las ciudades muertas europeas véase Hans Hinterhauser,* Fin de siglo. Figuras y mitos, *Madrid, Taurus, 1980. Sobre escritores argentinos y ciudades muertas, Blas Matamoro,* Oligarquía y literatura, *Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975.*

clase burguesa, ninguna de las dos lo había aplastado aún, en ninguna de las dos se encontraba en su elemento[20]. Baudelaire permanecía al margen de la burguesía por su bohemia, su dandismo y su perversión, pero Borges no era ni un bohemio, ni un dandy, ni un perverso. Sin embargo también estaba, en cierto modo, al margen de la gran burguesía entonces dominante por su pertenencia a un determinado sector social: descendiente de familias patricias, pero sin fortuna, los Borges y los Acevedo eran hidalgos pobres[21], parientes pobres de la oligarquía, venidos a menos. No les quedaba, por tanto, sino reivindicar la prosapia de sus antepasados, próceres menores de la historia argentina, frente a las grandes fortunas advenedizas, y enorgullecerse de sus costumbres austeras y su pobreza digna frente al lujo ostentoso y guarango de los nuevos ricos o al mal gusto de los inmigrantes. No pudo liberarse Borges de los prejuicios típicos de su clase y su época contra el inmigrante, que se manifestaba en sus burlas reiteradas a los italianos, en su opción de la milonga criolla contra el tango «arruinado por los italianos de la Boca» sin advertir que el Palermo de la infancia que idealizó era ya un barrio italianizado –más aún: que nació italiano porque hasta su nombre derivaba de un genovés dueño de un matadero–, y que el compadre del que quería hacer un arquetipo del criollo hablaba un lenguaje inficionado por los dialectos genovés y napolitano.

No es por azar que a ese sector social del hidalgo pobre pertenecieran Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, forjadores del nacionalismo cultural retrospectivo, una especie de anticapitalismo romántico que en la década del 10 y el 20 contraponía las virtudes de la sociedad patricia al materialismo mercantilista de la república liberal. La etapa «criollista» del joven Borges era una manifestación *sui generis* de ese nacionalismo cultural que además coincidía con el ascenso del yrigoyenismo, al que Borges se adheriría activamente por varias razones, entre otras las lealtades familiares (un abuelo materno había sido íntimo de Leandro Alem). El nacionalismo aristocratizante y antiinmigratorio –por su origen hidalgo– se entremezclaba con el nacionalismo populista de base inmigratoria del yrigoyenismo. Su infancia, de ese modo, por influencia sobre todo de la familia materna, estaba rodeada de daguerrotipos de los bisabuelos guerreros, espadas herrumbrosas, uniformes guardados en naftalina, blasones opacos, pergaminos amarillos, borrosos medallones, antiguos muebles de caoba y anécdotas de la

[20] *Walter Benjamin, «París, capital del siglo XIX» en* Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos, *Caracas, Monte Ávila, 1970.*
[21] *Para la categoría social de «hidalgo» aplicada a escritores argentinos véase David Viñas,* Literatura argentina y política, *Buenos Aires, Sudamericana, 1996, y Blas Matamoro,* Oligarquía y literatura, *edición citada.*

historia argentina contadas como recuerdos de familia: «la tradición oral de mi casa». Pero el joven Borges, muy parecido al personaje de «El Sur», sólo podía sobrevivir económicamente gracias a un modesto empleo público y debía soportar, como él mismo decía, «las humillaciones de la pobreza».

La decadencia de esta clase a la que su amigo Manuel Mujica Láinez, otro hidalgo pobre, dedicó algunas de sus mejores páginas, fue también ironizada en uno de sus pocos relatos realistas: «La señora mayor». De esa familia patricia que podría ser la de su madre, decía Borges: «Creían pertenecer a la aristocracia, pero la gente que figura los ignoraba; eran descendientes de un prócer, pero los manuales de historia solían prescindir de su nombre. Es verdad que los conmemoraba una calle pero esa calle, que muy pocos conocen, está perdida»[22]. En ocasiones Borges intentaba disimular su romanticismo retrospectivo de clan familiar, tribal, identificándose con la clase media liberada, según él, de los defectos que compartían la aristocracia y la plebe.

Lo que buscaba Borges en los arrabales, en el viejo barrio Sur, era la recuperación de la ciudad de antes, la de las familias patricias que vivían en caserones de patio y aljibe, destruida por la modernización, la industrialización, la transformación en gran metrópolis, que albergaba a multitudes anónimas. Su deliberado anacronismo estaba vinculado en cierto modo con el anacronismo inconsciente de la señora mayor del citado cuento: «... quizá no sospechaba que Buenos Aires había ido cambiado y creciendo. Los primeros recuerdos eran los más vívidos: la ciudad que la señora se figuraba del otro lado de la puerta de calle sería muy anterior a la del tiempo en que tuvieron que mudarse del centro. Los bueyes de las carretas descansarían en la plaza del Once y las violetas muertas aromarían las quintas de Barracas»[23].

En unas estrofas no demasiado felices del poema «La noche cíclica» asociaba las calles de los barrios que recorría en sus caminatas con el recuerdo de sus antepasados: «Ahí está Buenos Aires (...) esta vana madeja de calles que repiten los pretéritos nombres de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez»[24]. Al mismo tiempo que una reminiscencia de la sociedad ya desaparecida, la mitificación del barrio era una reminiscencia de los años de la infancia; en ambos casos se trataba de un retorno utópico a la venturosa Edad de Oro perdida por el paso de los años, que lo llevaría como una constante de toda su obra a un rechazo de la historia, del cambio, a intentar una refutación filosófica del tiempo, recurriendo a la teoría cíclica o circular del tiempo que en las sociedades

[22] El informe de Brodie, *1976,* O.C., *pág. 1051.*
[23] Idem, *pág. 1050.*
[24] El otro, el mismo, *1964,* O.C., *pág. 863.*

arcaicas expresaba el temor a lo nuevo y en el pensamiento de derecha sirve para destruir la idea de cambio histórico.

También es significativamente revelador del contenido de clase de su obra la preferencia por la épica y el desdén por la novela. Mijail Bajtin señalaba en «Épica y novela»[25] que la épica es el género de las clases aristocráticas vinculadas a la sociedad patriarcal, por su eterna remisión a los orígenes, a un pasado heroico, a la tradición sagrada, a la ceremonia y el rito, al culto piadoso por los «ancestros», los «primeros» que son también los «mejores». Borges constantemente se refería con reverencia a «nuestros mayores». La novela, por el contrario, y aquí Bajtin sigue la célebre definición de Hegel «la novela, epopeya de la burguesía», se refiere al tiempo presente, a la actualidad, o cuando trata del pasado, lo hace desde una perspectiva actual. Los personajes no son figuras emblemáticas ni arquetipos sino individuos históricamente concretos, no héroes sino hombres comunes. El tiempo en que se desarrolla la acción no es el tiempo sagrado, inmutable y eterno de la épica, sino el devenir histórico, abierto a un porvenir incierto y siempre nuevo. La épica llevada a su extremo estilístico es un arte afín al autoritarismo, el dogmatismo, al conservadorismo, al aristocratismo. La novela, al abolir la distancia, al volver al mundo y a los hombres próximos y familiares, erosiona la jerarquía, la grandeza, –sólo se es grande de lejos, nadie es grande en su tiempo– y es por tanto un arte intrínsecamente democrático. El amor por la épica y el desdén por la novela se relacionan en Borges con su desprecio por la modernidad, por el conocimiento de la realidad, por el cambio histórico, en fin por la democracia.

Pero Bajtin observaba también que la transición de la épica a la novela se da en el género cómico, porque sólo una figura vista de cerca puede provocar risa. Parece ser que cuando Borges eventualmente cultiva el género cómico y paródico en los cuentos de Bustos Domecq o en algunos personajes de otros relatos, se estaba acercando, en esbozo, a la realidad social de su tiempo, a una novela en germen que, no obstante, rehusó desarrollar.

En *El tamaño de mi esperanza,* en el ensayo significativamente titulado «La pampa y el suburbio son dioses», enunciaba su programa literario? «Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va adhiriéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer» y agregaba que Güiraldes eligió la pampa, y él, Borges, se dedicaría al arrabal[26]. Deliberadamente se planteaba la tarea de crear desde el presente un pasado, una tradición literaria, y se repartía el trabajo con Güiral-

[25] *Mijail Bajtin, «Récit épique et roman» en* Esthétique et théorie du roman, *París, Gallimard, 1978, pág. 439 ss.* Teoría y estética de la novela, *Madrid, Taurus.*
[26] El tamaño de mi esperanza, *Buenos Aires, Seix Barral, 1993, pág. 21 ss.*

des. Como ya lo señalaran Rafael Olea Franco y Beatriz Sarlo[27] usando un término de Eric Hobsbawn[28] no se trataba del descubrimiento sino de la «invención de la tradición». En consecuencia y según su propia teoría de que los grandes escritores crean a sus propios precursores, él creó a su precursor, un poeta menor, Evaristo Carriego que fue el primero en cantar al suburbio. En esos arrabales, al margen del progreso, encontraba Borges la detención del tiempo o la vuelta al pasado frente a la modernidad. No es casual que la primera refutación filosófica del tiempo o la afirmación de un tiempo inmóvil y ahistórico le haya sido revelada en una de sus caminatas al atardecer por una calle solitaria de Barracas[29]. En ese fragmento Borges parece haber logrado «la conexión necesaria» entre sus dos temas decisivos y tan lejanos entre sí, la reflexión filosófica sobre el tiempo y el sentimiento del arrabal.

El paisaje urbano del *flâneur* que, como Baudelaire, aceptaba la modernidad, estaba poblado por muchedumbres; el de Borges, por el contrario, que rechazaba el presente, debía estar deshabitado o habitado tan sólo por fantasmas, porque la gente ya no era la de antes, no se conservaba antigua como las casas. El arrabal y las calles, como dice Enrique Pezzoni, estaban «depurados de los 'recién venidos'»[29 bis]. Esos «huecos barrios vacíos»[30] se parecían en cierto modo al de las ciudades muertas pero también a los escenarios de las pinturas metafísicas italianas o mejor aún a las fotografías de París de Eugène Atget donde, según observaba Benjamin[31], la ciudad estaba como desamueblada, vacíos los patios, las veredas, las plazas, y esas imágenes vacías creaban el extrañamiento entre el hombre y el mundo en torno. En los arrabales borgeanos no se encuentra la aglomeración del conventillo, ni inmigrantes ni obreros, ni fábricas, esa «chusma brumosa de chimeneas atareadas». Rechazaba «la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos» o «las calles incómodas de turba y ajetreo»[32]. Las horas preferidas eran aquellas en que cesaba el movimiento, el atardecer o la noche, donde todo era soledad, silencio y melancolía. No es por azar que el tono poético sea el elegíaco y que uno de sus temas sea la ciudad de los muertos, los cementerios. Norah Lange en un comentario sobre sus poemas, publicado en la revista *Martín Fierro* en 1927, observaba que este Buenos Aires «parecía demasiado tranquilo y dominguero». Otro

[27] *Rafael Olea Franco,* El otro Borges. El primer Borges, *edición citada. Beatriz Sarlo,* Borges un escritor en las orillas, *Buenos Aires, Ariel, 1995.*
[28] *Ver Eric Hobsbawn,* La era del imperio (1875-1914), *Barcelona, Labor, 1990, pág. 85 ss.*
[29] Historia de la eternidad, *en* O.C., *pág. 366.*
[29 bis] *Enrique Pezzoni.* El texto y sus voces, *edición citada.*
[30] El idioma de los argentinos, *ed. citada, pág. 137.*
[31] *Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía» en* Discursos interrumpidos, I, *Madrid, Taurus, 1973, pág. 74 s.*
[32] Fervor de Buenos Aires, O.C. *pág. 17.*

poeta coetáneo, Raúl González Tuñón, en la dedicatoria de su primer libro *El violín del diablo* (1926) escribió una alusión directa a Borges: «aclaro que son versos alejados del Buenos Aires manso y cordial como un patio», al que oponía el mito bullente y exótico del bajo fondo de la zona prostibularia del puerto también frecuentada por Héctor Pedro Blomberg. De ambas invenciones poéticas de la ciudad, –el barrio de ayer y el bajo fondo– surgirá la literatura del tango, de los años 30 y 40, tan menospreciada por Borges porque se trataba de la nostalgia de los hijos de inmigrantes por una ciudad que también se había vuelto vieja para ellos, en un país que ya no les pertenecía. Le reprochaba a ese tango su carácter quejumbroso pero ese era el rasgo de la elegía, género predominantemente en su propia poesía, de la que derivaba precisamente el tango de Homero Manzi.

Dicho todo esto, es preciso señalar que el hechizo de la ciudad muerta, del barrio decadente, de la casa en ruinas, tiene también su lado rescatable: el rechazo del presente puede permitir ver los aspectos negativos de un «progresismo» desordenado que por sus propias contradicciones siempre va unido a algún retroceso. La nostalgia no es necesariamente reaccionaria, puede ser a veces crítica y menos conformista que ciertos progresismos demasiado lineales, demasiado adheridos a lo nuevo, a lo último, como a lo mejor, característica de los ultraísmos, de los futurismos, de los vanguardismos de los que se burlaba Borges. La nostalgia como motivo de la literatura es también el recordatorio de los encantos de la ciudad vieja, perdidos por los avances del capitalismo y, aunque decadente, ocupa un momento necesario de la conservación de algo de lo que cambia en el movimiento dialéctico.

Los arquetipos

Más discutible es, en cambio, Borges cuando puebla los arrabales con personajes mitológicos de un paraíso perdido premoderno. El sucedáneo del payador de Lugones, del gaucho de Güiraldes, o del indio de Ricardo Rojas, era el orillero, cuchillero, compadre o malevo borgeano. El personaje arquetípico del compadre representaba, para él, otro recuerdo de la ciudad mítica. Pero también había algo de la fascinación por el lumpen que es frecuente en muchos escritores de clase media (en Roberto Arlt, por nombrar a un coetáneo suyo) como forma de introducir la aventura en la monotonía de la cotidianeidad burguesa.

Otra quiebra de la rutina se dio durante unas vacaciones en la estancia de Enrique Amorin en el Uruguay, donde confundió a los peones con gauchos, pero asistió en un almacén de frontera a una auténtica pelea con cuchillo, y desde entonces comenzó a introducir en sus cuentos y

poemas también al personaje mítico del gaucho cuchillero[33]. Su atracción por este ruralismo primitivo no estaba de ningún modo desvinculada de los avatares de la economía agraria, y cierta aversión por el avance de los chacareros italianos, de «la mezquina y logrera agricultura»[34]. Como contrapartida de estos antihéroes, se daba «un culto idolátrico por los militares muertos, con los cuales quizá no podría intercambiar una sola palabra», los guerreros gloriosos, los fantasmas de su abuelo el coronel Francisco Borges, de sus bisabuelos el coronel Isidoro Suárez y el general Soler, y otros antecesores. Ambos, el guerrero y el compadre, eran arquetipos del «culto nacional del coraje», fórmula acuñada por Juan Agustín García en *La ciudad indiana* (1900) y por Carlos Octavio Bunge en *Nuestra América* (1903) y que Borges aceptaba como rasgo del supuesto carácter criollo. A veces en su imaginación se entremezclaban ambos, el cuchillero y el guerrero, y la muerte en la pelea de almacén rememoraba la batalla gloriosa «con el patriótico sable/ ya rebajado a cuchillo».

En su madurez renegó del culto a los antihéroes, pero, en cambio, los héroes, aquellos militares del siglo XIX, se trastocaron en los sangrientos dictadores militares. Su figura literaria preferida de la «espada» se degradó siniestramente cuando, imitando a su maestro Lugones, proclamó una nueva «hora de la espada» y en su viaje a Chile en 1976 alabó a los generales Pinochet y Videla y dijo, al recibir honores en la universidad de Chile: «Mi país está emergiendo de la ciénaga por obra de las espadas (...) Chile que es una espada honrosa ya ha emergido de la ciénaga». No obstante, y contradiciéndose una vez más, en la única vez que le tocó vivir de cerca una guerra, predominó su lado racionalista sobre su lado heroico, belicista, irracionalista, y repudió el intento de guerra con Chile y luego la loca aventura de las Malvinas, en un gesto que borra otras abominables actitudes.

Las motivaciones históricas y sociales se mezclaban en Borges siempre con sus gustos puramente artísticos; es así cómo el culto al coraje, más que de cualquier sociología argentina a la que era poco afecto, o de posiciones políticas efímeras, derivaban preferentemente del cine, del género *western* o de los filmes de *gangsters* de Joseph von Sternberg, con quien también compartía su desprecio por el realismo. En la conferencia «Origen de la épica en Inglaterra» (1961) decía: «La poesía épica satisface una necesidad del hombre, y acaso porque los poetas actuales parecen haberlo olvidado, la misión es ahora cumplida por las películas del Oeste y aun por las de pistoleros». Y reiteraba en un reportaje: «La tradición

[33] *La anécdota está en Emir Rodríguez Monegal,* Borges, una biografía literaria, *México, Fondo de Cultura Económica, 1987.*
[34] Inquisiciones, *Buenos Aires, Seix Barral, 1993, pág. 145.*

épica ha sido salvada para el mundo por Hollywood por improbable que parezca[35]. A *La batida* de Sternberg la llamó «heroica». Se entusiasmó también por los pendencieros jóvenes con navaja del New York de los años 50, llegando a ver *West Side Story* hasta siete veces.

No sólo Borges era deudor, como lo reconoció en el prólogo de *Historia universal de la infamia*[36], de los filmes mudos de Joseph von Sternberg. La poesía de los puertos, los cafetines y los callejones en brumas, de estos filmes mudos –*Las noches de Chicago, Los muelles de New York*– que anteceden a Marcel Carné, deben haber influido en los cuentos de bajo fondo de Héctor Pedro Blomberg y en los poemas de Raúl González Tuñón. También mostraba la impronta sternberiana cierto cine argentino negro de los años 30: *Monte criollo*, de Arturo S. Mom y Daniel Tinayre, y *La fuga*, de Luis Saslavsky, esta última elogiada por Borges en *Sur*[37]. La ciudad futurista de Arlt, por su parte, tenía su fuente en *Metrópolis* de Fritz Lang. El expresionismo, no sólo cinematográfico sino también literario, dejó su impronta en la/literatura y el arte argentinos, también en el teatro –en el género grotesco– y en la plástica, en los aguafuertes de Facio Hebequer. De todos los movimientos de vanguardia, Borges sólo rescataba el expresionismo. Le había dedicado un ensayo en *Inquisiciones*, había confeccionado una antología de poetas expresionistas alemanes en la revista madrileña *Cervantes* en 1920 y leía con interés la novela expresionista *El Golem* de Gustav Meyrink[38]. En el expresionismo encontraba algunos de sus temas obsesivos: la magia, los sueños, la filosofía oriental, la ciudad.

Si en los gustos cinematográficos de Borges el *gangster* se vinculaba en cierto modo al *cowboy*, en su propia literatura, el compadre tenía antecedentes en el gaucho malo, en el bandolero rural de los folletines populistas de Eduardo Gutiérrez, tan cercanos a los *pulp fictions* del *Far West*. No es casual que también, por la misma época, en Estados Unidos, que pasaba por un proceso inmigratorio similar al nuestro, se descubriera al *cowboy* –con *El virginiano* (1902) de Owen Wister– como símbolo del auténtico nativo enfrentado a la hordas de inmigrantes extranjeros de las ciudades. Paradójicamente el *cowboy* compartiría después con el *gangster*, típico producto de la ciudad y la inmigración, el papel de héroe en la literatura de kiosco y el cine de Hollywood, y constituirían la «épica baja» de nuestra época.

[35] *Entrevista de Ronald Christ,* París Review, *1966, reproducido en* Confesiones de escritores. Reportajes de París Review, *Buenos Aires, El Ateneo, 1996.*
[36] *Prólogo a* Historia universal de la infamia, *en* O.C. *pág. 289.*
[37] *«La fuga»,* Sur, *nº 36, agosto de 1937, recopilado por Edgardo Cozarinsky,* Borges y el cine, *Buenos Aires, Sur, 1974, pág. 54.*
[38] *«Accerca del expresionismo» en* Inquisiciones, *edición citada, pág. 155. Sobre Meyrink, ver* Textos cautivos, *Buenos Aires, Tusquets, 1986, pág. 35.*

Borges observaba la ligazón entre el gaucho y el compadre en un artículo sobre Gutiérrez, señalando que éste novelaba «el gaucho según las exigencias románticas de los compadritos porteños»[39]. El circo de los Podestá y los folletines de Gutiérrez fueron, según Borges «los libros de caballería» del compadrito[40]. El parentesco de gauchos y compadres de arrabal, por otra parte, estaba en aquellos días en el aire. Al gaucho se lo llama compadre, señalaba Carlos Octavio Bunge en *Nuestra América.* Un autor admirado por Borges, Vicente Rossi, recordaba –en *El teatro nacional rioplatense* (1910)– que a los gauchos del drama rural del circo de los Podestá, el público los llamaba compadritos. En los almacenes de suburbio, los payadores mezclaban sus coplas gauchescas con giros lunfardos. A su vez, la crónica policial llamaba «moreyras» a los compadres peleadores de los arrabales. En la crónica de un carnaval porteño de 1896 Rubén Darío vio a un compadrito disfrazado de Moreyra[41]. Para Fernán Silva Valdés el compadre «era nieto del gaucho» y para Evaristo Carriego «él es Juan Moreyra, él es Santos Vega».

El proyecto juvenil de Borges en su etapa criollista era que «otro don José Hernández nos escriba la epopeya del compadraje» y agregaba: «cualquier compadre es ya un jirón posible del arquetípico personaje»[42]. Contradiciéndose, como habitualmente, a la vez que era fervoroso admirador del compadre y, del duelo a cuchillo, y de las noveles de gauchos malos de Gutiérrez, criticaba a quines como Lugones pretendían hacer una épica nacional del «caso individual de un cuchillero de mil ochocientos sesenta»[43], o se lamentaba de que «nuestra historia sería otra, y sería mejor, si se hubiera elegido a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro»* como libro clásico nacional[44]. Esta ambivalencia frente al personaje del gaucho era sintomática en los escritores de comienzos de siglo. Entre sus defensores, quienes veían en él a un rebelde social a lo Robin Hood como Alberto Ghiraldo en su revista anarquista de 1904, se mezclaban con Lugones, Rojas o Güiraldes, que contraponían la figura legendaria del gaucho al extranjero emigrante, y a la ciudad desarraigada, en la tradición del mito rouseauniano del campesino, de la égloga pastoril[45]. En el lado opuesto, liberales, conservadores –Ernesto Quesada: *El «criollismo» en la litera-*

[39] *«Eduardo Gutiérrez, escritor realista»,* El Hogar, *9 de abril de 1937 recopilado en* Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» *edición citada, pág. 119.*
[40] *J.L. Borges y Silvina Bullrich,* El compadrito, *Buenos Aires, Fabril, 1968, nota de la segunda edición, pág. 7.*
[41] *Mencionados en Adolfo Prieto:* El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, *Buenos Aires, Sudamericana, 1988.*
[42] El tamaño de mi esperanza, *ed. citada, pág. 125.*
[43] El «Martín Fierro», *Buenos Aires, Columba, 1953.*
[44] Prólogos, *Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, pág. 112.*
[45] *Sobre el mito del campesinismo véase Juan José Sebreli,* El asedio a la modernidad, *Buenos Aires, Sudamericana, 1991, pág. 119 ss., Barcelona, Ariel, 1992, pág. 129.*

tura argentina–, junto a nacionalistas –Manuel Gálvez: *El diario de Gabriel Quiroga*–, y progresistas del tipo de Roberto J. Payró –*Divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreyra*– o José Ingenieros –*Psicología de Juan Moreyra*–, se lanzaban contra el «moreyrismo» en tanto resabio de una sociedad arcaica y destinada a desaparecer por el progreso.

Pero cuando Borges formulaba sus juicios adversos al gauchismo, en *El Martín Fierro* (1953) el aire de los tiempos era otro, y su posición resultaba extemporánea; el populismo nacionalista estaba entonces en su apogeo. Años después, el bandido rural sería visto como un rebelde a la sociedad establecida. Al *revival* de Moreyra, en el filme de Leonardo Favio (1973), en pleno auge del populismo más violento, se agregaban la de otros personajes más actuales como Bairoletto o Isidoro Velázquez, cuyos delitos carecían de toda reivindicación social, a pesar de lo cual se los quiso convertir en una especie de rebeldes primitivos, según la acepción de Eric J. Hobsbawn, de forma prerrevolucionaria de la violencia, y anunciantes ya de la guerrilla campesina[46].

Hoy no puede dejar de verse el llamado culto nacional del coraje como el antecedente folclórico del culto de la violencia y de la muerte que caracterizó a las trágicas décadas del 60 y el 70. Ni siquiera faltaba en aquellos precursores la connotación política y el terrorismo de Estado: los gauchos malos y después los compadres de las orillas estaban conectados con los caudillos políticos y contaban con la complicidad policial. El término *compadrazgo* significaba la vinculación de un hombre de pueblo con un cacique o personaje influyente del lugar que lo protegía a cambio de sus servicios. Juan Moreyra estaba al servicio de Adolfo Alsina, del que, por otra parte, era partidario el abuelo materno de Borges. Juan Cuello estaba junto a los provinciales en la guerra contra Buenos Aires. Después los hermanos Iberra –mencionados en la antología *El compadrito*– estarán al servicio del partido conservador de Lomas de Zamora, como «el gallego» Julio, del partido radical, o el pistolero Ruggierito, de Alberto Barceló, caudillo conservador de Avellaneda, aludido en *La muerte y la brújula*. Borges, que a veces bajaba del cielo platónico de los mitos a la realidad social y política, no desconocía las conexiones políticas del compadre, y así lo señalaba en *Evaristo Carriego*: «No era siempre un rebelde: el comité alquilaba su temibilidad y su esgrima, y le dispensaba su protección»[47]. Sabía que dos de sus compadres preferidos, Nicolás Paredes y Juan Muraña, disolvían manifestaciones del partido radical[48]. Tan consciente era de la connotación política del malevaje, que en su

[46] *Eric J. Hobsbawn,* Rebeldes primitivos, *Barcelona, Ariel, 1968 y Roberto Carri,* Isidoro Velázquez, Formas prerrevolucionarias de la violencia, *Buenos Aires, Sudamericana, 1968.*

[47] Evaristo Carriego *en* O.C., *pág. 128.*

[48] *Roberto Alifano,* Conversaciones con Borges, *Debate, Madrid, 1986.*

etapa nacionalista llegó a reivindicar entre los precursores del compadre a los «malevos de la Mazorca como únicos encarnadores de la criollez»[49].

Ese doble papel del compadre, puede vincularse en parte con el doble papel de Borges, escritor a la vez populista y elitista, criollista y cosmopolita que puede explicarse de algún modo en el contexto del paternalismo conservador que luego se ha llamado el populismo oligárquico[50]. El arrabal no fue sólo un tema literario para él; no debe olvidarse que tuvo un papel importante en *Crítica* desde 1933 a 1936, y que éste era un diario sensacionalista leído principalmente por la clase media baja, la clase obrera y aun el lumpenaje. Ahora bien: *Crítica* era, en cierto modo, una expresión de estas contradicciones, conciliaba su tinte anarquista y rebelde, defensor de los marginados y aun de los delincuentes, contra la policía, a la vez que contaba con el apoyo del general Agustín P. Justo, líder conservador, Presidente de la República, y además accionista del diario. Expresión de esta rara mezcla era Ernesto Poncio, «el pibe Ernesto», uno de los malevos que conoció Borges, –autor de esos tangos primitivos «pendencieros» que a él tanto le gustaban. Compadre auténtico, se jactaba ante Borges de haber estado varias veces preso «pero siempre por homicidio», y a la vez celebraba en su tango *Avellaneda* al caudillo Barceló y en *Don Natalio* a Botana, el director de *Crítica* y socio de Justo. Cuando muchos años después Borges se afilió al partido conservador, decía una frase compadrita: «Soy hombre de Emilio Hardoy»; pero éste había sido allá por el 40, a su vez, hombre de Barceló: todos los hilos se anudan. Ese transfondo político-social de la época hace menos sorprendente las tendencias populistas de Borges desde las perspectivas de su propia clase. En sus últimos años, no desdeñó lo que venía a sustituir a la prensa masiva, la televisión, y se volvió una figura frecuente en la pantalla, llegando a ser conocido por un público que nunca hubiera tenido acceso a sus libros, al punto de convertirse en un personaje popular a quien pocos leían pero todos saludaban por la calle, como «al negro Raúl», decía el propio Borges complacido.

Pero además su populismo también debe enmarcarse en el contexto de los años 20 y 30 cuando era tema dominante de los escritores argentinos y también de algunos extranjeros que nos visitaban: la búsqueda de la identidad que iba desde la caracterología hasta la ontología del «ser nacional». En sus poemas y en sus primeros ensayos *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930), en el ensayo «Nuestras imposibilidades» de *Discusión* (1932), descartando luego las posteriores ediciones,

[49] El tamaño de mi esperanza, *ed. citada, pág. 35.*
[50] *Uno de los primeros en acuñar esa sigla fue Norberto Folino,* Barceló, Ruggierito y el populismo oligárquico, *Buenos Aires, Falbo, 1966.*

Borges se adelantaba a la temática de Scalabrini Ortiz –talento puesto aparte– en *El hombre que está solo y espera* (1930) que admitía una fuente de inspiración común con Borges, la de Macedonio Fernández, y que serían los antecedentes, a su vez, de *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada, *Tiempo lacerado* (1936) de Carlos Alberto Erro, *Historia de una pasión argentina* (1937) de Eduardo Mallea, así como de los viajeros Waldo Frank (capítulo sobre la Argentina de *América Hispana,* 1931), y conde Hermann Keyserling (*Meditaciones sudamericanas*, 1932). Victoria Ocampo, protectora de Borges, amiga de Mallea y anfitriona de Keyserling y de Waldo Frank, influida por todos ellos y a pesar del europeísmo del que la acusaban los nacionalistas, no pudo liberarse del contagio del telurismo en «Quiromancias de la pampa» y «Supremacía del alma y de la sangre»[51]. Por supuesto que no todos estos autores tenían las mismas propuestas; por el contrario, algunos se reducían a la identidad de una ciudad, otros a las de una nación y otros a las de un continente. Algunos la veían con rasgos positivos, otros con rasgos negativos, algunos exaltaban a la ciudad, otros oponían el campo, venero de tradición, a la ciudad sin raíces. En Borges se encontraban, como era usual en él, todas las posiciones, aun las más opuestas, defendidas con el mismo fervor. Lo que había de común en todos ellos, tanto en los argentinos como en el norteamericano y en el europeo, era la fuente de inspiración en la filosofía de la historia de Oswald Spengler cuyo libro *La decadencia de Occidente* (1918-1922) traducido al castellano en 1923, hacía estragos en aquellos años. Borges lo había leído, según decía, en alemán, y lo citaba en *El tamaño de mi esperanza*, para justificar sus ideas sobre el sentimiento criollo: «Lo mismo me dijo Spengler antenoche en la página ciento trece de su segundo y aún intraducido volumen»[52].

La tentación del fascismo

El irracionalismo era una tradición cultural europea y los de *Sur* y Borges no pudieron permanecer inmunes a ella. Spengler siguió presente en Borges y en Martínez Estrada por su concepción de la historia a través de símbolos eternos, mitos y arquetipos[52bis]. La misma concepción mítica y arquetípica llevó a Borges, tan indiferente por la psicología, a sentirse atraído por Carl Jung. El origen de estas ideas se remontaba a Schopen-

[51] *Recopilado en* Testimonios, segunda serie, *Buenos Aires, Sur, 1941.*

[52] El tamaño de mi esperanza, *ed. citada, pág. 35.*

[52 bis] *Para la concepción cíclica y espengleriana de la historia en los escritores argentinos, ver Juan José Sebreli,* Martínez Estrada, una rebelión inútil, *Buenos Aires, Palestra, 1960, tercera edición, Buenos Aires, Catálogos 1984.*

hauer a quien Borges consideraba «la cifra de la filosofía» (...) «que acaso descifró el universo»[53]. Schopenhauer era también admirado por Spengler con el que coincidía en ver la historia como formas que se repiten. Todos ellos fueron padres fundadores del irracionalismo contemporáneo, y sus desmesurados discípulos prepararon el camino hacia el fascismo. Las fuentes eran las mismas. Borges, mal que le pesara, estaba destinado a compartir con Hitler su admiración por Schopenhauer y por el Bahavad Gita. Uno de sus autores preferidos, George Bernard Shaw, había hecho el elogio antes de la guerra, de Mussolini y aun de Hitler. Otros como Jung llegaron a comprometerse con el nazismo en el poder. Entre los poetas expresionistas alemanes que seleccionó para su antología, Wilhelm Klemm, uno de sus preferidos, se hizo nazi. Henri Bergson, al que elogiara en 1933, influía en Mussolini a través de Georges Sorel, y también en algún fascista argentino como Carlos Ibarguren.

El fascismo no sólo era una tentación para Borges, por los autores que leía, sino también por la gente que frecuentaba. Con Drieu la Rochelle, el autor de *Socialismo fascista*, y colaboracionista con el régimen de ocupación de París, sostenía largos diálogos peripatéticos cuando éste vino a Buenos Aires en 1933. Victoria Ocampo y Eduardo Mallea volverían entusiasmados de un viaje a Italia invitados por el Instituto de Cultura Fascista, como queda documentado en *Domingos en Hyde Park* (1936), que luego su autora se cuidaría muy bien de reeditar. Los creadores del fascismo vernáculo, Ernesto Palacio, Rodolfo Irazusta, Leonardo Castellani, Carlos Astrada y Homero Guglielmini eran colaboradores de *Sur*. Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez, dos amigos de Borges, estuvieron del lado de los fascistas en la guerra española. Dos de los hombres que más influyeron en Borges, Lugones y Macedonio Fernández, adhirieron al fascismo. El grupo *Forja* del que estuvo cerca, mantuvo una sospechosa neutralidad durante la guerra y sostenía en privado que los alemanes, en tanto enemigos de nuestros enemigos, los ingleses, eran nuestros amigos. El mismo Borges colaboró en *Criterio* que entonces apoyaba a los fascistas y en la revista fascista *Sol y Luna*, publicada entre 1938 y 1943, en plena guerra mundial, y donde se proclamaba la «necesidad del Estado católico, monárquico y corporativo»[54].

Es difícil saber por qué Borges resistió a las tentaciones, que no le faltaron, del nacionalismo de los años 30 y del fascismo, más aún cuando él mismo había compartido algunas de esas ideas en sus tempranas obras nacionalistas de los años 20. Esta pregunta se plantea también con otros autores, por ejemplo Ricardo Rojas, nacionalista, xenófobo y aun

[53] El otro, el mismo *en* O.C. *pág. 93.*
[54] *Véase Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso,* Las revistas literarias argentinas, 1893-1967, *Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 1962.*

antisemita, que no obstante luego optó por los Aliados y no por el Eje, como hubiera sido de esperar. Pero el nacionalismo admitía muchas variantes. El joven Borges había compartido algunos aspectos: el militarismo, el rosismo, la mitologización del pasado, la idealización de las familias patricias, el antisarmientismo, el antiprogreso, la antinmigración, el antimercantilismo. En cambio, su formación liberal iluminista, y el individualismo espenceriano, lo apartaban del catolicismo, la hispanofilia, el antisemitismo y el romanticismo organicista, que eran otros tantos rasgos del nacionalismo.

La indecisión y la oscilación de Borges entre liberalismo y nacionalismo, eran una expresión de esa época de transición, cuando del seno mismo del liberalismo surgía el nacionalismo antiliberal. Hay que recordar que la reivindicación de Rosas estuvo al comienzo a cargo de escritores liberales: Manuel Bilbao, Adolfo Saldías, Antonio Zinny, Vicente Quesada, Ernesto Quesada. A comienzos del nuevo siglo, las clases dirigentes todavía liberales necesitaban recurrir a la educación nacionalista, crear rituales nacionalistas, y forjar una concepción heroica de la historia, con monumentos, culto a los próceres, a las glorias militares, a las efemérides y a los símbolos para contener a las masas de extranjeros inmigrantes y también al incipiente movimiento obrero, en los que sólo veían disolución social y materialismo. Fueron intelectuales surgidos del liberalismo, el positivismo y el laicismo, como Ricardo Rojas, Carlos Octavio Bunge y José María Ramos Mejía, quienes promovieron la enseñanza nacionalista, y éste último, como presidente del Consejo Nacional de Educación, organizó el ceremonial patriótico en las escuelas. A partir de los años 30, estos nacionalistas liberales y positivistas fueron siendo desplazados por nacionalistas católicos, quienes encontraron el camino preparado por sus antecesores[55]. Los dirigentes liberales, por otra parte, comenzaron a susurrar que el agnosticismo era bueno para las élites, pero las masas necesitaban de la religión que refrenara sus instintos, e impidiera su desplazamiento a la izquierda. Se amenguaban, de ese modo, la laicización y secularización, y se cambiaba el rumbo del modelo modernizador de la generación del 80 y del roquismo. El sistema liberal en su ocaso estaba invadido por elementos antiliberales, que surgían de la misma clase social, y hasta de las mismas familias. Carlos Ibarguren, uno de los principales ideólogos del nacionalismo temprano, era funcionario de los gobiernos liberales, y hasta Perón fue funcionario de Justo. Entre el nacionalismo aristocrático, tradicionalista de élite, o de derecha, y el posterior nacionalismo popular, de masas, o de izquierda, no había una contraposición excluyente, ya que ambos se interpenetraban, se deslizaban

[55] *Véase Carlos Escudé,* Ideología de la educación argentina, 1900-1950, *Buenos Aires, Instituto Di Tella, Conicet, 1989.*

uno en el otro. El liberalismo desorientado estaba desatando fuerzas que no podría controlar, engendrando un nacionalismo que se volvería años después, por su propia lógica interna, en el enterrador del régimen liberal.

El ascenso de Hitler, la guerra civil española, la Segunda Guerra Mundial, y al fin la irrupción del peronismo que era a la vez una forma vernácula del fascismo y una derivación inesperada del nacionalismo liberal, provocaron la división de las aguas, y los límites entre liberalismo y nacionalismo se hicieron más nítidos. En tanto los nacionalistas se volvieron, casi sin excepción, fascistas, la guerra y el amor por los ingleses permitió a los liberales, quizás por última vez, un papel progresista y democrático en la lucha antifascista. La gente de *Sur* se ubicó inequívocamente de este lado. Borges, rechazando parte de su pasado, no extrajo las mismas conclusiones políticas de algunos de sus admirados autores. Con respecto a Thomas Carlyle supo reconocer que su teoría política «cabe en una sola y muy divulgada palabra: nazismo»[56] y se apartó de él «por ser uno de los padres o precursores del nazismo»[57]. Hizo en «Guayaquil» la sátira de Martin Heidegger y de su admiración por el *Führer* «el protagonista, el corega, el David danzante, el que mima el drama de su pueblo, asistido de pompa escénica y recurriendo sin vacilar a las hipérboles del arte oratorio»[58]. En «Deutsches Requiem»[59] mostraba a un intelectual nazi lector de Schopenhauer, Nietzsche y Spengler, a la manera de Ernst Jünger. Éste fue sin embargo otra de sus admiraciones tempranas. La lectura de *Tormentas de acero*, exaltación de la guerra, traducido en 1922 por encargo del ejército argentino, fue para Borges «una erupción volcánica». Su interés no decayó a lo largo de los años, al punto que en su viaje a Alemania, en 1982, declaró que allí «sólo tenía que hablar con Jünger», lo que así hizo. No sólo la deuda común con Schopenhauer sino el culto al coraje y a la pelea como una ceremonia ritual, unía a esos dos hombres sin embargo tan distintos. Como Jünger, Borges tenía «la convicción de que pelear puede ser una fiesta»[60] y seguramente envidiaba al alemán por haber sido un auténtico guerrero. Es fácil imaginar que la guerra fue el tema de conversación en este memorable encuentro. La celebración de la guerra había sido rastreada por Borges en las literaturas antiguas, en *La Ilíada*, en las sagas germánicas primitivas, en la gesta de Beowulf, en la poética escandinava del siglo XI, en las Eddas, un paraíso guerrero «cuya delicia está en el combate»[61], y hasta en Víctor Hugo. Solía decir que lo que le gustaba en

[56] Prólogos, *ed. citada, pág. 35.*
[57] *Entrevisa de Ronald Christ, edición citada.*
[58] El informe de Brodie, *en* O.C., *pág. 1063.*
[59] El Aleph, O.C., *pág. 576.*
[60] Evaristo Carriego, O.C., *pág. 161.*
[61] Antiguas literaturas germánicas, *México, Fondo de Cultura Económica, 1951.*

la literatura era la épica. Incluso prefirió encontrarle al tango una «belicosa alegría», un «tono pendenciero» antes que erótico. Haga la guerra y no el amor, podría haber sido su consigna. La fascinación por «la dura y ciega religión del coraje» era tal que en sus conversaciones con Richard Burgin llegó a reconocer admirativamente la valentía de Hitler[62].

No obstante, nunca dio el paso que llevaba de Schopenhauer y la poesía romántica alemana al mesianismo wagneriano y al nihilismo de Nietzsche y de éstos al existencialismo heideggariano, a todas las formas de neorromanticismo, a todas esas perversas corrientes irracionalistas apocalípticas por las que correría tanta tinta y tanta sangre. En 1945, a la terminación de la Segunda Guerra Mundial, consecuencia en parte de movimientos políticos que habían tenido en estas filosofías irracionalistas su fuente de inspiración, Borges proponía a los hombres «la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo» y advertía contra aquellos escritores dedicados «a escuchar los latidos de un corazón que recoge los íntimos mandatos de la sangre y de la tierra». A «un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión», oponía «los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden»[63]. Todavía, no obstante, incurrió en una confusión: el modelo de racionalidad clásica que oponía al romanticismo nazi era Paul Valéry, omitiendo que éste había simpatizado con Mussolini, con Oliveira Salazar y con el mariscal Pétain.

Él mismo se arrepentía de haber «contribuido sin saberlo y sin comprenderlo a esa exaltación de la barbarie», con su culto al coraje y su idealización de los cuchilleros. Su escepticismo, su liberalismo, su cultura anglosajona, su desprecio por lo patético y lo sentimental, deben haber influido en su rechazo del fascismo así como también su elitismo, su aristocratismo ilustrado, incompatible con la «revolución de derecha», con la movilización política de masas en que se basan los movimientos totalitarios. En ese aspecto, sus motivaciones serían las mismas que lo llevaron al desprecio por la democracia de masas, y allí puede estar la clave de la aparente contradicción de su antifascismo y a la vez su adhesión a dictaduras militares tradicionales que, a diferencia del fascismo, no buscan la adhesión emocional de las masas. De todos modos, estas actitudes de Borges muestran que debe diferenciarse en el pensamiento de derecha, al conservadorismo del fascismo, dos posiciones distintas y en algunos casos aun opuestas, y que frecuentemente la crítica progresista tiende a confundir, incurriendo en el paralogismo de deducir de algunos aspectos en común la concordancia en el conjunto. Incluso el conservadorismo

[62] *Richard Burgin,* Conversations with Jorge Luis Borges, *New York, Richausdt and Winston, 1968.* Conversaciones con Jorge Luis Borges, *Madrid, Taurus, 1974, pág. 139.*
[63] Otras inquisiciones *en* O.C., *pág. 687.*

puede ser a veces moderadamente progresista en tanto que el fascismo es reaccionario bajo la forma de la revolución. El lado liberal, a la manera del siglo XIX, republicano, laico, del conservadorismo de Borges, lo llevó finalmente a rechazar las dictaduras y la guerra y aceptar las democracias plebeyas a partir de 1983, aun cuando es arriesgado afirmar que ésta habría sido su posición política definitiva.

Irracionalismo y racionalismo

La sociedad argentina, como remanente del fascismo, caería a mediados de siglo en un nacionalismo xenófobo, en un provincialismo resentido exaltador del pintoresquismo folclórico y obsesionado por la defensa de una identidad cultural supuestamente amenazada por un complot extranjero. Borges fue una voz disonante. En una conferencia de 1951 –pleno auge del peronismo– se preguntaba: «¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente, es toda la cultura occidental y creo que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental»[64]. Esa apertura a todas las culturas, ese anhelo de asimilar el acervo de todo el mundo, la idea de que la cultura europea es la forma histórica, clásica, universal del mundo moderno, y los americanos, los argentinos somos sus herederos directos, fue una actitud en la que Borges, Victoria Ocampo y la gente de *Sur*, coincidían con otros intelectuales latinoamericanos como Alfonso Reyes, continuando la mejor tradición cultural de la *intelligentsia* del siglo XIX de Argentina –la generación del 37, Sarmiento, la generación del 80–, de América Latina, –y también de Europa Oriental, Rusia y aun de China–, para quienes el «europeísmo» o el «occidentalismo» era el medio de salir del atraso cultural de sus países. Buenos Aires gozaba al respecto de condiciones particulares; no existían grandes culturas precolombinas ni tampoco una importante sociedad colonial hispánica, y en cambio atrajo a grandes corrientes inmigratorias europeas desde fines del siglo XIX, a las que se sumarían luego los exiliados de las guerras y persecuciones políticas del siglo XX. Esto hizo que, a pesar de su desfavorable situación geográfica, Buenos Aires llegara a constituirse en un cruce de caminos de diversas culturas, del que Borges fue una expresión.

Simétricamente a la oscilación entre liberalismo y nacionalismo, se dio en Borges la indecisión entre racionalismo e irracionalismo. Mezclada con la veta irracionalista, la de su lado nacionalista, belicista, cultor del coraje, hubo en él otra, racionalista, que le venía de la influencia de su

[64] *«El escritor argentino y la tradición» en* Discusión. O.C. *pág. 267.*

padre, un liberal agnóstico, de los ecos de la oligarquía ilustrada de la generación del 80, que llegó a conocer ya en su ocaso, de las lecturas inglesas y de los clásicos griegos. En uno de sus últimos poemas, «El principio», se refería a la conversación de dos griegos, acaso Sócrates y Parménides, a quienes atribuía el origen del pensamiento racional: «Aludían a veces a mitos de los que ambos descreían (...) Libres del mito y de la metáfora, piensan o tratan de pensar (...) Han olvidado la plegaria y la magia»[65].

Este sesgo racionalista puede rastrearse en sus preferencias literarias clasicistas o neoclásicas sobre las románticas, barrocas o vanguardistas. Sus frecuentes críticas al romanticismo parecerían contradecir su devoción por Schopenhauer, filósofo del romanticismo, pero en Borges siempre hay una vuelta de tuerca y ya en su obra temprana hacía reparos a la estética schopenhaueriana por su «trazo romántico»[66]. Un intento de controlar la pasión romántica por el orden clásico, por conciliar «el vago azar y las precisas leyes» aparecía donde menos podía esperarse, por ejemplo cuando definía a la literatura fantástica, como «sueño coherente», o «imaginación razonada» o en el prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares, donde revindicaba el «intrínseco rigor» de la novela policial, opuesta al caos, al pleno desorden de la novela psicológica. «Construcción, orden, medida», son algunos de las cualidades que otorgaba a la novela policial y le gustaba de ésta que lo que «puede parecer un caos de hechos encierra un orden». La novela policial, llegó a decir, «está salvando el orden en una época de desorden». A favor de su argumentación habría que recordar que el género surgió en una sociedad tan ordenada y razonadora como la inglesa. No es casual que un representante del irracionalismo, inspirado en el existencialismo religioso como Ernesto Sábato, reproche a Borges que «la razón pura lo fascina y lo conmueve» y condene la novela policial porque «culmina en la geometría» (...) «Y si la razón gobierna la realidad entonces hasta los sueños y magias han de ser armoniosos y explicables y todos los enigmas, como los de las novelas policiales, tienen finalmente una clave»[67].

Las mismas características que Borges otorgaba a la literatura fantástica y policial pueden atribuirse a sus narraciones. Rafael Cansinos-Asséns dijo de su literatura que era un «delirio lúcido» y Beatriz Sarlo define su narrativa «literatura racionalista fantástica»[68]. No podemos imaginarnos a Borges como lector de una literatura del absurdo o de la poesía surrealista –de la que explícitamente se burlaba– o de las novelas o el teatro de

[65] Atlas *en* O.C., *volumen 2, pág. 415.*
[66] El idioma de los argentinos, *edición citada, pág. 62.*
[67] *Ernesto Sábato,* Uno y el universo, *Buenos Aires, Sudamericana, 1945, pág. 110.* El escritor y sus fantasmas, *Buenos Aires, Aguilar, 1963, pág. 245.*
[68] *Beatriz Sarlo,* Borges, un escritor en las orillas, *edición citada.*

Samuel Beckett; nada más lejos de él. Se sentía identificado, en cambio, con el autor de *Alicia en el país de las maravillas*, Lewis Carroll, que era a la vez un lógico matemático y escribía cuentos de hadas, «tramas de paradojas de orden lógico y metafísico», donde nos mostraba un universo absurdo pero a la vez de una lógica rigurosa.

Los estilos literarios no tienen límites precisos y a veces se dan combinaciones entre opuestos; tal vez pueda definirse el estilo borgeano como un clasicismo manierista[69]. Muchos rasgos de su literatura responden a las características que Arnold Hauser[70] atribuye al manierismo del siglo XVII: una actitud a la vez intelectualista e irracional, un estilo refinado, reflexivo, atraído por lo enigmático y lo paradójico. Como los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII –ejemplo típico del manierismo–, los temas de Borges giraban alrededor de los grandes problemas filosóficos, (el tiempo, la muerte, el destino, el infinito, la eternidad, la fugacidad de la vida), pero, como Hauser sostenía de la poesía de John Donne, no era un pensamiento profundo, sino juegos mentales que no podían tomarse demasiado en serio, actitudes espirituales ficticias, problemas aparentes elegidos por su carácter paradójico. Mario Praz, refiriéndose a Donne, lo caracteriza de «ósmosis entre razonamiento y fantasía»[71] y eso mismo podría decirse de Borges.

Por eso, refiriéndonos a su pensamiento, podríamos hablar de un racionalismo irracionalista o de un irracionalismo racional. Es significativo que cuando comentaba a Henri Bergson, tal vez el único filósofo francés y de este siglo que leyó, se oponía a los «defensores de la arbitrariedad que pretenden ampararse en el concepto bergsoniano de la intuición». Consideraba que la posición de éste era anticientificista pero no anticientífica, y que la intuición como la de Platón y Spinoza, «lejos de llevarnos a una actitud antiintelectual o antirracionalista, en cualquiera de las esferas de la verdad, exalta el intelecto y la razón a la jerarquía del único poder que hace que la vida humana valga la pena de ser vivida»[72]. Resulta significativo que esta inusual apología del racionalismo se hiciera a propósito de un filósofo que no admitía ser irracionalista pero que a la vez atacaba el racionalismo clásico, con el pretexto de profundizarlo. En Bergson podía haber encontrado Borges una actitud afín con su propia ambigüedad respecto a la razón. Pero el interés por Bergson no dejó

[69] *Blas Matamoro habla sucesivamente del neoclasicismo del grupo Sur en* Victoria Ocampo, *Buenos Aires, Eudeba, 1986, pág. 44 y del «neomanierismo formalista» de Borges en* Lecturas americanas (1974-1989), *Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, pág. 129.*

[70] *Arnold Hauser,* Origen de la literatura y el arte manierista, III, Literatura y manierismo, *Madrid, Guadarrama, 1974.*

[71] *Mario Praz* Historia de la literatura inglesa, *Buenos Aires, Losada, 1976, pág. 222.*

[72] *«Henri Bergson: Las dos fuentes de la moral y la religión»,* Crítica, *30 de septiembre de 1933 recopilado en* Borges en revista multicolor, *Buenos Aires, Atlántida, 1995.*

de ser circunstancial; permanente en cambio fue su vinculación con otra corriente del pensamiento filosófico occidental, la del idealismo subjetivo de los filósofos ingleses del siglo XVIII; George Berkeley y David Hume sostenían que la única fuente de conocimiento son los sentidos y, por lo tanto, no tenemos acceso sino a representaciones de la realidad y no a la realidad misma. De estos postulados extraía Borges su escepticismo gnoseológico acerca de lo ilusorio de la realidad exterior. El idealismo subjetivo se continuaba con el idealismo crítico de Kant por quien Borges confesaba haber sido derrotado en la lectura. Pero es fácil imaginarse que el solo hecho de hojear la *Crítica de la razón pura*, esas páginas divididas en dos columnas en una de las cuales se afirma la existencia de Dios, del tiempo, de la libertad, etc., y en la otra se las refuta, deben haberlo deleitado. En «Avatares de la tortuga», afirmaba que «los filósofos idealistas y Schopenhauer en primer lugar enunciaban el carácter alucinatorio del mundo y que éste se confirma en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón»[73]. Borges se emparentaba con esa línea del idealismo subjetivo y en menor medida con el idealismo kantiano, los cuales habían combatido el dogmatismo racionalista desde la perspectiva de cierto escepticismo que no se apartaba, no obstante, de la razón. Pero estaban en un límite, muy impreciso; un paso más allá y nos encontramos con el irracionalismo de Schopenhauer, quien reconocía entre sus fuentes a Berkeley. Borges confesaba: «...reviví la tremenda conjetura/de Schopenhauer y de Berkeley/ que declara que el mundo/ es una actividad de la mente/ un sueño de las almas/ sin base, ni propósito, ni volumen»[74].

Borges fluctuaría pues entre el racionalismo escéptico de los ingleses, a los que llegó por la vía de su padre, y el irracionalismo de Schopenhauer, al que lo llevará su padre espiritual, Macedonio Fernández. Por otra parte la belleza y claridad de la prosa de Schopenhauer que lo distinguía de los filósofos académicos, así como la propensión a relacionar la filosofía con la poesía, lo habían convertido en el preferido, de escritores de ficción y de artistas más que de pensadores.

Por intermedio de Schopenhauer, Borges llegará al budismo, otra de sus filosofías preferidas, y también a los místicos. Sin embargo, aun en este plano resbaladizo, no perdió del todo su racionalidad, ya que prefería a aquellos místicos como Emmanuel Swedenborg y William Blake en quienes la inteligencia es necesaria para entrar en el reino de los cielos, y en cambio desdeñaba el precepto evangélico según el cual el cielo pertenece a los pobres de espíritu. Su curiosidad por el budismo y otras religiones y filosofías orientales no lo llevó tampoco, a caer como sus con-

[73] Discusión *en* O.C., *pág. 254.*
[74] Fervor de Buenos Aires, *en* O.C., *pág. 38.*

temporáneos, algunos tan cercanos a él como Lugones, Güiraldes y Capdevila, en la teosofía que hacía estragos entonces, como hoy otras sectas orientalistas, y a la que calificó de funesta, refiriéndose a la «iluminación» de Gustav Meyrink, ni tomaba demasiado en serio el esoterismo y ocultismo aún más extravagante de su amigo Xul Solar.

La filosofía borgeana

¿Puede ubicarse a Borges en alguna línea o escuela filosófica determinada? Los exégetas difieren. Jaime Rest,[75] basado en sólidos argumentos y con abundantes citas, lo ubica rotundamente en la línea el nominalismo, de la filosofía analítica anglosajona. Juan Nuño[76], con argumentos igualmente sólidos y la misma abundancia de citas, proclama: «Si aun contra su repetida modestia, se acepta hablar de la filosofía de Borges, ésta se podría reducir a un platonismo raigal». La frecuente eliminación de la identidad personal y la multiplicidad en las narraciones de Borges en las que cada personaje puede ser el otro y cualquiera ser todos, cualquiera ser el mundo, alentó la interpretación de Ana María Barrenechea[77] de un panteísmo nihilista, y de Jaime Alazraki[78] de un panteísmo espinozista.

Borges se burlaba de esas interpretaciones. En una oportunidad dijo contestando a quienes lo calificaban como idealista que ser idealista sería creer en algo y él no creía en nada, era un escéptico, a lo cual se le podría haber contestado que en tal caso creería en el escepticismo, y caería en la contradicción lógica característica de todo escepticismo. También en política se consideraba un escéptico; en un reportaje de *Le Monde* de 1978 decía, justificando su afiliación al partido conservador: «Ser conservador en Argentina es una forma de escepticismo político». Pero es que ni siquiera se permitía que se lo considerara filósofo. En su entrevista con Milleret (1967) dijo: «Quieren hacer de mí un filósofo y un pensador, pero es cierto que repudio todo pensamiento sistemático porque siempre tiende a trampear»[79]. En 1973, en la entrevista con María Esther Vázquez, declaraba: «Yo quería repetir que no profeso ningún sistema filosófico, (...) aquí podría coincidir con Chesterton, el sistema de la perplejidad (...) Yo no tengo ninguna teoría del mundo. En general, como yo he usado los diversos sistemas metafísicos y teológicos para

[75] *Jaime Rest,* El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista, *Buenos Aires, Librería Fausto, 1976.*
[76] *Juan Nuño,* La filosofía de Borges, *México, Fondo de Cultura Económica, 1986.*
[77] *Ana María Barrenechea,* La expresión de la irrealidad en la obra de Borges, *México, Colegio de México, 1957, Buenos Aires, Paidós, 1967.*
[78] *Jaime Alazraki,* La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, *Madrid, Gredos, 1968.*
[79] *Jean de Milleret,* Entretiens avec Jorge Luis Borges, *París, Pierre Balfond, 1967.*

fines literarios, los lectores han creído que yo profesaba esos sistemas, cuando realmente lo único que he hecho ha sido aprovecharlos para esos fines, nada más. Además, si yo tuviera que definirme, me definiría como un agnóstico, es decir una persona que no cree que el conocimiento sea posible» (...) «No soy filósofo ni metafísico. Lo que he hecho es explorar o explotar –es una palabra más noble– las posibilidades literarias de la filosofía. Creo que esto es lícito»[80]. En la entrevista que le hizo Antonio Carrizo en 1979 reiteraba: «Se me han ocurrido fábulas con temas filosóficos pero no ideas filosóficas. Yo soy incapaz de pensamiento filosófico»[81]. A Enrique Anderson Imbert le decía que él no podía seguir un problema filosófico hasta la raíz y establecer concepciones sobre los diferentes problemas filosóficos[82]. La filosofía para él se reducía, por tanto, a la literatura, y más aún a un género determinado: la literatura fantástica. Seguramente los filósofos de la ciudad utópica de Tlön eran portavoces del autor cuando juzgaban «que la metafísica es una rama de la literatura fantástica»[83]. En *Historia de la eternidad*, afirmaba que «en el terreno filosófico, Alemania sólo poseía una literatura fantástica»[84]. En *Otras inquisiciones* sostenía: «Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte» y en el epílogo de la misma obra reconocía su tendencia «a estimar las ideas religiosas o filosóficas, por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es quizás, indicio de un escepticismo esencial»[85]. En otra parte reafirmaba: «Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica (...) pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe (...) confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía prestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad (...) qué son las noches de Scherezada junto a un argumento de Berkeley?»[86]. «Pensar en Dios es una forma de literatura fantástica» (...) «La *Suma* de Santo Tomás es un libro de ciencia ficción o de ficción simplemente, mejor»[87].

[80] *María Esther Vázquez,* Borges, Imágenes, memorias, diálogos, *Caracas, Monte Ávila, 1977.*
[81] *Antonio Carrizo,* Borges el memorioso, *México, Fondo de Cultura Económica, 1982.*
[82] La Nación, *24 de agosto de 1986.*
[83] *«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»,* Ficciones *en* O.C., *pág. 436.*
[84] Historia de la eternidad, O.C. *pág. 4.*
[85] Otras inquisiciones. O.C. *pág. 775.*
[86] *Nota al libro* After Death *of L.D. Weatherhead., págs. 145-146, citado por Juan Nuño, obra citada, pág. 33.*
[87] *Conferencia, 1984.*

Borges, que no leía ni estimaba a Heidegger, coincidía sin querer con éste cuando en su última época, siguiendo la huella de Nietzsche, se proponía sacar a la filosofía del campo de la ciencia para llevarlo al de la poesía, y en «Sobre la experiencia del pensar» hacía la filosofía en forma de poema. Tras Heidegger, Jacques Derrida y los desconstructivistas enseñaron a leer la filosofía como una tradición literaria entre otras. Richard Rorty, que intenta sintetizar el neopositivismo con Heidegger y Derrida, afirma que «la filosofía es más un tipo de literatura que algo ligado con el pensamiento científico». Si la filosofía es literatura, lo más adecuado, para analizar los problemas filosóficos no serían ya los filósofos profesionales sino los críticos literarios; Roland Barthes, Maurice Blanchot, Julia Kristeva, los culteranos redactores de la revistas *Tel Quel* y *Poétique*, adquirieron, de ese modo, una inusitada categoría filosófica. Ése fue el ambiente propicio para la borgeomanía parisina.

La reducción de la filosofía a literatura se justificaba en Borges, porque ésta se hace con palabras, y para él, la filosofía misma era también cuestión de palabras; los estructuralistas dirían en su jerga: «discurso». Borges proclamaba en *Discusión:* «(...) coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías)»[88]. Precisamente esta reducción de la literatura a lenguaje es lo que lo acercó más a ciertas filosofías contemporáneas, el positivismo lógico, el Círculo de Viena, la filosofía analítica anglosajona, a los que, sin embargo, él no leía y que a su vez lo desconocían. Sthor, un representante del Círculo de Viena, había afirmado: «La metafísica es un poema estilizado».

No ocurrió lo mismo con los estructuralistas franceses y los posestructuralistas o desconstructivistas a los que Borges tampoco leía pero éstos, sí a él, al punto de convertirlo en uno de sus ídolos. Michel Foucault partía en *Las palabras y las cosas* de una ocurrencia de Borges para deducir el sinsentido de la historia. Borges se ocupaba con frecuencia de mitos y sagas de pueblos primitivos; el estructuralismo había hecho un mito del mito. Tanto la filosofía analítica como el estructuralismo coincidían con Borges, aunque por otras razones, en que los problemas eran verbales, los contenidos del pensamiento se reducirían a formas lingüísticas, la verdad y el error serían cuestión de palabras.

Esta corriente ideológica, a su vez, fomentó en los escritores un formalismo literario despojado de todo contenido, despreocupado por los problemas de la sociedad y del hombre. Los estructuralistas no se escandalizarían porque Borges, a partir de su esencial indiferencia, sostuviera una idea filosófica o religiosa con la misma convicción o falta de convicción que la contraria, ya que lo único que le interesaba de éstas era su valor estilístico.

[88] Discusión, O.C., *pág. 258.*

Sin embargo, Borges, como siempre contradictorio, resultaba inasimilable. Cuando sostenía en Madrid en 1980: «El lenguaje no debe referirse al lenguaje. Esa es una trampa que se cierne cíclicamente sobre los jóvenes, una tentación a evitar», esa advertencia no debió haber gustado nada a sus admiradores estructuralistas, posestructuralistas, desconstructivistas y posmodernos que precisamente encarnaban a esos jóvenes a quienes se refería el maestro. *La Nouvelle Critique* y la crítica estructuralista que tanto lo alababa, no provocaban en él sino sarcasmos; ante un análisis semiológico de su obra, práctica de moda en los años 70, decía: «No se dan cuenta de que si uno lee algo así, se priva de todo goce estético, todo queda reducido a planitos o a un cuadro sinóptico»[89].

Borges incurrió en ese formalismo vacío, en el esteticismo, el arte puro, el juego de ingenio, el ejercicio de estilo, el culteranismo, el gongorismo, el preciosismo, el bizantinismo, la literatura puramente verbal, pero al mismo tiempo, denunciaba el fracaso humano de esa actitud, y la existencia de la realidad más allá del discurso. Hizo literatura lúdica y a la vez mostró el carácter dramático de la realidad de la que se huía en el juego. Reconocía en Lugones, lo mismo que en otros dos de sus ídolos, Quevedo y Kipling, «el genio verbal» pero este término iba acompañado a veces con el adverbio «magníficamente» y otros con el despectivo «meramente» por lo que había con ellos una relación ambivalente de atracción y repulsión. De Quevedo decía: «La grandeza de Quevedo es verbal»[90] lo cual parecería un elogio pero al mismo tiempo decía: «Un escritor puramente verbal, es pura literatura»[91], lo cual parecía una crítica. De James Joyce y de Góngora decía: «Son curiosidades literarias (...) talentos verbales». A la literatura barroca española del siglo XVII, contraponía a Cervantes a quien «jugaba con cosas no con palabras»[92]. También salvaba el lenguaje barroco de Shakespeare por la misma razón: «Semejante lenguaje está justificado por la pasión, no por la pasión técnica de Quevedo, de Mallarmé, de Lugones o del mayor de todos ellos, James Joyce, sino por la pasión de las almas»[93]. Su condena al formalismo es flagrante: «La concepción de la literatura como juego formal conduce, en el mejor de los casos, al buen trabajo del período y de la estrofa, a un decoro artesano (Johnson, Renan, Flaubert), y en el peor a las incomodidades de una obra hecha de sorpresas dictadas por la vanidad y el azar (Gracián, Herrera Reissig)»[94]. Con respecto a la experimentación

[89] Cuestionario, *38, 1976 en Fernando Mateo (compilación)* Dos palabras antes de la muerte y otras entrevistas, *Buenos Aires, L.D., 1994.*

[90] Otras Inquisiciones, *O.C. pág. 661.*

[91] *Reportaje de Ignacio Solares,* La Opinión, *15 de diciembre de 1973.*

[92] *James Irby, «Entrevista con Borges»,* Revista Universitaria de México, *1962.*

[93] Prólogos, *edición citada, pág. 146.*

[94] Idem, *pág. 171.*

literaria decía: «Hablar de experimentos literarios es hablar de ejercicios que han fracasado de una manera más o menos brillante, como las *Soledades* de Góngora o la obra de Joyce»[95]. «Hay escritores en los cuales no sentimos el lenguaje, sentimos directamente su emoción o sus conceptos, pero en el caso de Joyce, sentimos ante todo el lenguaje (...) desde el principio se siente que lo que el preocupa son las palabras»[96]. En su apreciación de Lugones, donde la admiración y el rechazo están indisolublemente unidos, es donde mejor se ve la contradicción asumida por Borges acerca de la literatura y aun del universo como verbal. Por un lado es sintomático de su preferencia de la forma sobre el contenido consagrar a Lugones y no a Sarmiento como «el primer escritor de nuestra república (...) el primer escritor de nuestro idioma». Pero por otra parte, decía del mismo: «Su empeño es ser original y no se resigna a sacrificar el menor hallazgo. Cada adjetivo, cada verbo, tienen que ser inesperados (...). Por un lado, el goce verbal, la música instintiva, la facultad de comprender y reproducir cualquier artificio; por el otro, cierta indiferencia esencial, la posibilidad de encarar un tema desde diversos ángulos, de usarlo para la exaltación o para la burla (...). En lugar de la inocente expresión, tenemos un sistema de habilidades, un juego de destrezas retóricas. Raras veces un sentimiento fue el punto de partida de su labor; tenía la costumbre de imponerse temas ocasionales y resolverlos mediante recursos técnicos» (...) «se negó a la pasión y laboriosamente erigió altos e ilustres edificios verbales»[97]. Esta crítica y elogio a la vez de Lugones podría aplicarse punto por punto al propio Borges, así como también estos versos dedicados a Gracián: «No hubo música en su alma; sólo un vano/ herbario de metáforas y argucias/ y la veneración de las astucias/ y el desdén de lo humano y sobrehumano»[98]. Lúcido consigo mismo, reconocía diciendo de Lugones o de él: «Entonces aquel hombre, señor de todas las palabras, sintió en la entraña que la realidad no es verbal, y puede ser incomunicable y atroz, y fue, callado y solo a buscar (...) la muerte»[98]. En estas visiones de escritores puramente verbales que tanto lo obsesionaban y de los que nunca se sabe bien si admiraba o se burlaba de ellos, había un autorretrato vedado, una autobiografía intelectual latente.

Ya sin necesidad del otro para proyectarse a sí mismo, y después de haber ensayado en *Otras inquisiciones* una nueva refutación sofística del tiempo, terminaba admitiendo dolorosamente que el conjuro mágico estaba destinado al fracaso, que el tiempo irreversible, el pasado inmuta-

[95] *Roberto Alifano,* Conversaciones con Borges, *Debate, Madrid, 1985.*
[96] Leopoldo Lugones, *Buenos Aires, Troquel, 1955, pág. 96 ss.*
[97] El otro, el mismo, O.C. *pág. 881.*
[98] Leopoldo Lugones, *ed. citada, pág. 98.*

ble y el porvenir incierto, no podían ser abolidos, que el movimiento de transformación de la historia real, el cambio, no se detenían. «And yet, and yet. Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho (...). El mundo, desgraciadamente es real; yo, desgraciadamente, soy Borges»[99].

No debe tomarse, no obstante, este párrafo famoso, como la confesión final del verdadero Borges, porque éste no existe. Borges estaba tan poco seguro de la realidad del mundo como de que todo fuera un sueño, porque una u otra serían certidumbres, y él no tenía ninguna, y «ni siquiera tenía la certidumbre de la incertidumbre»[100].

A pesar de su negativa a ser considerado un filósofo, podemos preguntarnos cuál es, si no su doctrina, al menos su actitud filosófica. Él mismo se autodefinía como un «escéptico esencial», por lo cual es necesario hacer algunas precisiones con respecto a este concepto filosófico. Hay un escepticismo negativo absoluto identificado con el nihilismo, que afirma que el conocimiento de la realidad es inalcanzable, que conocemos sólo apariencias, impresiones, sensaciones, sueños, y aun el propio yo no tiene ninguna garantía ni seguridad de ser. La apariencia no revela, pues, el ser sino el no ser. Este escepticismo no está indeciso sino que se halla seguro de sí mismo; no duda, por el contrario está seguro de la inexistencia de la verdad, logra de ese modo la quietud del espíritu que es precisamente lo contrario del pensar dubitativo. Borges bordea este escepticismo, por ejemplo en su acercamiento, a través de Schopenhauer, al nihilismo budista, donde la realidad es sueño y la verdad es la nada.

Borges podía jugar con aquel escepticismo extremo pero se inclinaba más bien a un escepticismo moderado, neutral, más cercano al relativismo de su admirado George Bernard Shaw, según el cual cada uno tiene razón desde su punto de vista, pero cada punto de vista es incomunicable e inconvincente a los demás. Este escepticismo es la incerteza, la desconfianza, la irresolución, la indecisión sin fin, un vagar perdido, un ir y venir de aquí para allá. No se debe afirmar ni negar nada, todo juicio es puesto entre paréntesis, no se cree ni se descree, no se toma partido, hay tantos argumentos a favor de una teoría como de la contraria, ninguna acaba de satisfacer, se produce un empate entre el pro y el contra, la tesis y la antítesis. El ser y el no ser, el sentido y el absurdo, lo racional y lo irracional, el cosmos y el caos, la realidad y la ilusión se equivalen. Se está por encima tanto del idealismo como del realismo, del espiritualismo como del materialismo, del platonismo como del aristotelismo, no

[99] Otras inquisiciones *en* O.C., *pág. 771.*

[100] *J.L. Borges-Osvaldo Ferrari,* Libro de diálogos, *Buenos Aires, Sudamericana, 1986.*

hay una afirmación que deba ser preferida a otra, la preferencia es una actitud rechazada por el escéptico neutral, toda discusión es por lo tanto vana. Como en la filosofía de Tlön, todo libro «encierra su contra libro»[101]. La respuesta a los problemas más acuciantes no son nunca la afirmación ni la negación sino el cauteloso quizás. Si la fórmula del escéptico absoluto es no, la de escéptico neutral es ni sí ni no. Esta posición lleva inevitablemente al subjetivismo, al solipsismo: un pensamiento no tiene por qué ser compartido por otros; y lleva también al relativismo cultural: es imposible mostrar que una idea, una teoría filosófica, religiosa, política o ética es mejor que otra. Las consecuencias de este subjetivismo y relativismo no difieren demasiado de las del escepticismo absoluto, ambas abocan en el nihilismo. Por eso la historia de la filosofía es para Borges[102] una sucesión de teorías inconexas, donde ninguna tiene más validez que otras. Así es cómo en los cuentos borgeanos, Jesús y Judas, el inquisidor y el herético, la víctima y el verdugo, resultan intercambiables.

Un escéptico moderado alegará que dudar de todo es una defensa contra el dogmatismo, contra la intolerancia y el fanatismo. Pero el escepticismo convierte la duda puramente negativa en un dogma; el escepticismo absoluto es dogmático porque cree que la apariencia no revela al ser sino al no ser, es la afirmación indudable de una negación. El escepticismo moderado de Borges es también dogmático porque es la afirmación indudable de la imposibilidad de decidirse entre la afirmación y la negación. La diferencia entre el escepticismo y una actitud racional y crítica está en que en el escepticismo la duda es un punto de llegada y en el pensamiento racional es el punto de partida, tan sólo un medio para refutar el error. El punto de llegada es la superación de la duda, la aproximación a una verdad o valor, porque se cree en la posibilidad del conocimiento y en la capacidad del hombre para comprender. La filosofía racional, como recuerda Hegel[103] lleva dentro de sí misma la negación del escepticismo; éste, por lo tanto, no se contrapone a ella, ni existe fuera de ella, sino que es simplemente un momento suyo superado.

La verdadera acepción del escepticismo en el sentido etimológico del término no es dudar; *skeptos* es un verbo griego que quiere decir indagar; la ignorancia no es, por lo tanto, la proclamada por Protágoras sino sólo un incentivo para la búsqueda de la verdad. No se puede ser neutral, no es indiferente elegir entre unas y otras afirmaciones, posturas, decisiones, actitudes. Se puede saber, por lo menos, que alguna de éstas

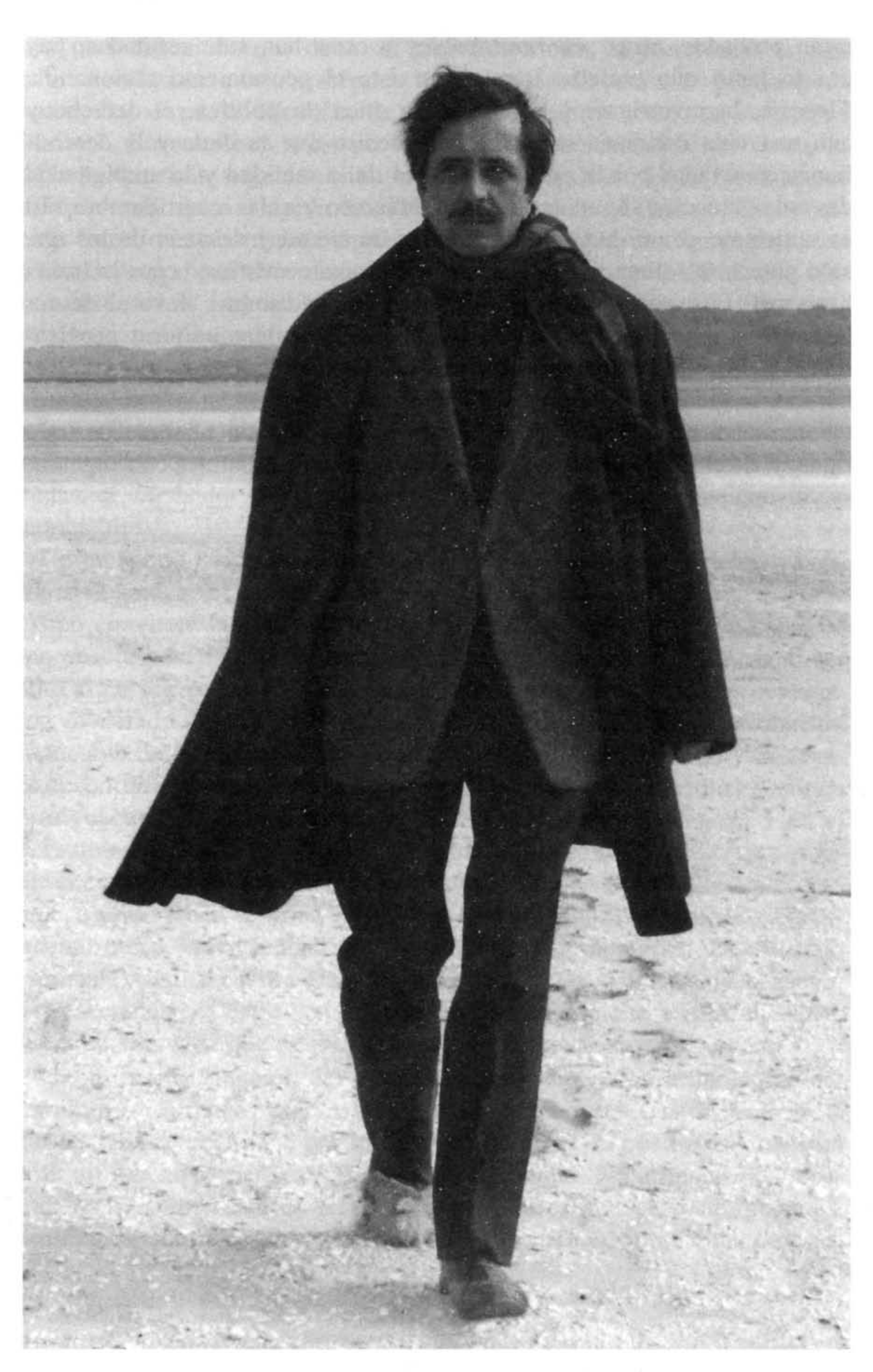
[101] Ficciones, O.C., *pág. 439.*

[102] *«Pierre Menard autor del Quijote»* O.C., *pág. 450.*

[103] *G.W.F. Hegel,* Lecciones sobre la historia de la filosofía, *tomo segundo, traducción de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pág. 420 ss.*

están probadas, otras son improbables y otras han sido refutadas; hay por lo tanto que preferir. Para que exista el pensamiento racional, la filosofía, la investigación científica, la ética, la política, el derecho y aun una vida cotidiana razonable, es preciso que la duda y la desconfianza motivadas por la problematicidad de la realidad y la ambigüedad de toda situación humana, no nos abismen en la incertidumbre. El escepticismo como duda permanente es inquietud y desazón de los que sólo parecería salirse por la aceptación heroica o mística, o por la ironía borgeana. El escepticismo como indagación, en cambio, lleva al descubrimiento de probabilidades fiables, de certezas, aunque sean provisorias. La negatividad permanente ante el ser, la realidad, la razón, el mundo, la vida y aun el propio yo, es imposible de mantener coherentemente, salvo en las especulaciones de la imaginación liberada de todo rigor, y en el juego de la fantasía cuya finalidad es distraer con ingeniosas invenciones espirituales.

Juan José Sebreli



Carlos Edmundo de Ory. Fotografía de Alain Bullot (1968)

Los inicios manchegos del postismo

El origen manchego de algunos de los miembros del grupo postista –Ángel Crespo, los hermanos Nieva, etc.– propició la presencia de noticias sobre el postismo en la prensa de Ciudad Real y, en concreto, en el diario *Lanza*. Además, el poeta manchego Juan Alcaide Sánchez, en calidad de simpatizante del postismo, dedicaría también algunas de las páginas de su revista *Balbuena* a dar cumplida información sobre el nuevo «ismo»[1] y sobre la labor poética desarrollada por sus fundadores[2].

Fue Ángel Crespo el que realizó en Ciudad Real una labor de propaganda más constante y temprana. Su adhesión al movimiento postista se produce en el año 1945: llega a tiempo de publicar en *La Cerbatana* el soneto «De mi loco al loco de Carlos Edmundo». Pues bien, su primera colaboración de cariz postista en el diario *Lanza* data de febrero de 1946. Se trata del artículo «Alcaide y el Postismo»[3]. En él, Crespo elogia calurosamente la simpatía y el apoyo que Juan Alcaide ha brindado a los postistas[4], aunque su objetivo no es un análisis detallado de las rela-

[1] *«Al postrer ismo literario»,* Balbuena, *Valdepeñas, nº 4, junio de 1945, p. 12. Alcaide publicó también un artículo sobre el postismo en el diario* Lanza: *«¿Postismo en el cercao?», 21 de enero de 1946, p. 2.*

[2] *Juan Alcaide comentó el libro de Carlos Edmundo de Ory* Versos de pronto *en el nº 5 de* Balbuena *correspondiente al otoño de 1945 (pp. 19-20). Reseñó también* Primera Antología de mis versos *de Ángel Crespo, en el nº 12 correspondiente a la primavera de 1949 (p. 27).*

Balbuena *admitió además en sus páginas las colaboraciones poéticas de los postistas. Ángel Crespo publicó en ella los siguientes poemas: «Sueño I. Sueño II. Sueño IV», nº 2, abril de 1945, p. 9; «A unos manchegos que quieren ir a la Torre de Juan Abad, para rendir homenaje a Quevedo», nº 3, mayo de 1945, p. 13; «En el álbum de un adolescente (Soneto)», nº 4, junio de 1945, p. 12; «Díptico de sonetos a la Virgen», nº 7, primavera de 1946, p 7, y «Romance del toro que miró a Cervantes», nº 10, sin fecha, p. 13.*

Carlos Edmundo de Ory publicó en esta revista: «Soneto a Emilia», nº 3, mayo de 1945, p. 13; «Tres liras a Emilia», nº 4, junio de 1945, p. 12, y «Dos sonetos», nº 7, primavera de 1946, p. 13.

[3] *6 de febrero de 1946, p. 3.*

[4] *«Y estamos convencidos de que Juan Alcaide es postista, y de que sería capaz de casar la espina con la garlopa, así como así.*

Pero nuestro poeta es, antes que nada, un maestro de energías, y los postistas, a veces, necesitamos que nos pongan grandes alas. Y él viene y nos las pone.»

ciones de Alcaide con el postismo, sino la revisión del panorama poético español anterior a la guerra civil –en lo que se refiere a la vanguardia– y la defensa enconada del movimiento postista.

Según Ángel Crespo, la poesía española de preguerra estaba «si no a la zaga, por lo menos demasiado al corriente de los movimientos poéticos europeos, en lo que de peyorativo puede tener el estar al corriente.» Desde esa fecha hasta 1945, el único «ismo» fue el ultraísmo:

> Y, ¿qué era? Pues ni más ni menos que una mezcla de futurismo, surrealismo, purismo y, claro es, de algo nuevo, pero que se escapaba cuando se creía tener entre las manos.

Es evidente el parentesco de esta formulación con las tesis de Eduardo Chicharro sobre el movimiento ultraísta, y en general, con todos aquellos textos teóricos postistas en los se trata el tema del ultraísmo. El postismo no tuvo una opinión favorable de la poesía española anterior a la guerra civil, opinión que Crespo comparte. Por lo general, esta poesía es definida como ultraísta y bajo esa etiqueta se agrupa a Lorca, Alberti, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, etc. El clima vanguardista de esos años es apodado de ultraísta, sin hacer distinciones[5]. Por eso, el ultraísmo es, según Crespo, «una mezcla de futurismo, surrealismo y purismo» y por eso, además, la poesía de este período adolece, en cierta forma, de estar «demasiado al corriente de los movimientos poéticos europeos», de no haber producido un movimiento de vanguardia propiamente español. Ello da pie a que Crespo proclame, de manera un tanto triunfalista –que nos recuerda aquel titular de tintes nacionalistas con el que el postismo salió a la luz pública: «España lanza el Postismo»[6]–, que «El Postismo ha sido lo que ha puesto a España a la cabeza de los movimientos poéticos europeos.»

A partir de aquí, Crespo emprende una apasionada defensa del postismo. Se queja, con suficiente razón por otra parte, de la acogida tan fría y negativa que la crítica ha brindado al movimiento e intenta salir al paso de las acusaciones de indefinición que se han vertido contra él. Para ello

[5] *Ver Eduardo Chicharro, «Poetas, poetas, poetas ¡Qué seres tan extraños!»,* La Estafeta Literaria, *Madrid, nº 14, 10 de octubre de 1944, p. 7; «Manifiesto del Postismo»,* Postismo, *Madrid, 1945; «En que el lector que leyere verá cosas quizás más de nuestro interés que de su agrado»,* Postismo, *Madrid, 1945; «Segundo Manifiesto del Postismo»,* La Estafeta Literaria, *Madrid, nº extra, 1946; Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory «El ciempiés de la poesía. Bucólico anatomaquia. Boscaje de un boscaje»,* La Estafeta Literaria, *Madrid, nº extra., 1946, p. 40; «Tercer Manifiesto del Postismo»,* El Minuto, *Suplemento de La Hora, Madrid, nº 1, II Época, 1947.*
Hemos analizado estos textos en Las vanguardias poéticas en España (1940-1950), *Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.*

[6] Postismo, *Madrid, p. 1.*

sólo tiene que recordar que el postismo quedó definido por extenso en un largo manifiesto y en muchos otros textos teóricos. La verdad es que hoy sorprende bastante, como debió sorprender a los postistas en su momento, la frecuencia con que la crítica atribuyó al postismo falta de claridad en sus posiciones teóricas, cuando éstas fueron repetidas en multitud de textos, además de en tres extensos manifiestos[7]. No obstante, Crespo alude a algunos de los que manifestaron su simpatía por el movimiento postista: Wenceslao Fernández Flórez, Tomás Borrás, Juan Eduardo Cirlot, Jesús Juan Garcés, José García Nieto y Emilio Carrere, entre otros[8]. E intenta, finalmente, poner de manifiesto la novedad del ideario postista, su destacado «valor moral y poético», que consiste, ante todo, en haber reaccionado contra la «monotonía» y el «amanerado clasicismo» de la poesía española de la primera posguerra, en evidente alusión al garcilasismo:

> Pero la gente sigue sin comprender el gran valor, moral y poético, de nuestro movimiento. Moral, porque cuando había una monotonía y un agarrarse a lo hecho, surgimos, de pronto, sobre todas las cosas, y, he aquí lo que desconcertó a los demás, dejando intactas todas las cosas. Valor poético, porque desterramos la frase hecha y manida, la estrofa inútil (conservamos el romance de siete, la lira, y el soneto, sobre todo) y el amanerado clasicismo, que también lo hay no amanerado, que no sirve más que para cortarle las velas a la imaginación.

Un año después, el 8 de mayo de 1947, Ángel Crespo volvería a estar presente en las páginas del diario *Lanza* con un breve artículo sobre Carlos Edmundo de Ory[9], incluido en la sección «Pensando en joven». Los objetivos de esta sección son, según nos informa el propio Crespo, dar a conocer a figuras de valía nacional, tanto en el campo literario como artístico, para no quedar reducida a un «regionalismo excluyente».

Pues bien, en esta ocasión es Carlos Edmundo de Ory el poeta que Crespo pretende dar a conocer al público de Ciudad Real. El tono que emplea es bastante elogioso: Ory posee una «sensibilidad delicada, sutil, musical» y además, es «un pensador y un estudioso» cuyos focos de interés se reparten entre la vanguardia (el postismo) y el «enraizamiento en los clásicos» y, por todo ello, «representa la máxima inquietud poética española». Crespo parece bastante interesado en demostrar la seriedad

[7] *En* Las vanguardias poéticas en España (1940-1950) *hemos dedicado un extenso capítulo a analizar las críticas que el postismo recibió en los años cuarenta. En casi todas ellas se acusa a los postistas de indefinición. Puesto que sería muy largo detallar ahora todas estas críticas, remitimos a este libro.*

[8] *Ver en* La Cerbatana *(Madrid, 1945) las secciones tituladas «Lista de adheridos y simpatizantes de la Nueva Estética», «Nuestros amigos esos locos» y «Opiniones glosadas sobre la Nueva Estética».*

[9] *«Carlos Edmundo de Ory», p. 3.*

con que Carlos Edmundo de Ory se enfrenta a su actividad poética. Su intención es suprimir la imagen anecdótica y estrafalaria que Ory se había creado en los círculos literarios madrileños[10]:

Dejemos, pues, los prejuicios que puedan nacer de ciertos hechos anecdóticos y reparemos en este gran poeta que se forma calladamente –después de haber alborotado como un demonio– a fuerza de estudio y observación.

De ahí que insista en la calidad de estudioso de Ory y de ahí, también, que nos informe de una supuesta «época de trabajo intenso y de recogimiento» por la que está atravesando el poeta gaditano, recogimiento que ha tenido como fruto inmediato el «estar de vuelta» de algunos de los «axiomas más exagerados» del postismo, aunque siga militando en sus filas. Estos axiomas a los que alude Crespo son evidentemente aquellos aspectos más anecdóticos o más *épatants* de la imagen pública postista[11].

El 1 abril de 1948, la sección «Pensando en Joven» del diario *Lanza* estuvo dedicada a Eduardo Chicharro. También es Ángel Crespo el encargado de dar a conocer a los lectores de *Lanza* la figura del principal teórico del postismo[12]. Chicharro es presentado como un artista cuyas tentativas de renovación han chocado con un público conservador y de escasos conocimientos artísticos:

Actualmente, cuando se sienten ansias de renovación y hay una ególatra burguesía de cavernícolas del arte, el artista renovador choca constantemente con el público enardecido por la fácil oratoria pentapedante de sus enemigos. Por otra parte, ese mismo público prefiere llamar malo a lo que no entiende.

Esta circunstancia convierte a Chicharro en un «eterno desambientado», cualidad que Crespo atribuye también a los demás miembros del grupo postista. Al igual que Verlaine habló de «poetas malditos», Rubén Darío de «raros», y Gerardo Diego «antologizó a los ultraístas»[13], Crespo

[10] *Para este tema pueden consultarse los textos referidos a Carlos E. de Ory que «El Silencioso» –pseudónimo empleado por Julio Trenas– publicó en* La Estafeta Literaria, *en la sección titulada «Hablar por hablar o todo el Madrid de las tertulias», «Un poeta maldito... a medias», nº 13, 25 de septiembre de 1944, p. 31; «Psicosis de celebridad», nº 18, 15 de diciembre de 1944, p. 31; «Banquetazo a Manolo», nº 20, 30 de enero de 1945, p. 31; «Postismo conferenciante»,nº 21, 15 de febrero de 1945, p. 31; «La cena... sin burlas», nº 25, 25 de abril de 1945, p. 31; «Un postista en la jaula», nº 30, 10 de julio de 1945, p. 31; «A ponernos serios, Carlos Edmundo», nº 39, 30 de diciembre de 1945, p. 31;*
[11] *Ángel Crespo incluye, como colofón a su artículo, el poema de Ory «A una muerta amada».*
[12] *«Chicharro hijo», p. 3.*
[13] *En consonancia con las tesis de Chicharro sobre el ultraísmo, Crespo considera ultraístas a todos los poetas incluidos en la famosa antología de Gerardo Diego* Poesía española (Antología) 1915-1931, *Madrid, Signo, 1932.*

proyecta la escritura de un libro que tendría como protagonistas a toda una serie de poetas incomprendidos y marginados de la poesía española entonces actual. En ese libro los postistas ocuparían un lugar de honor:

Por eso, tenemos en proyecto un libro semejante a los de Verlaine y Rubén Darío, que estaría enriquecido por una antología como la de Gerardo Diego. Es decir, una simbiosis del comentario y el poema. En él, Chicharro hijo, del que ahora hablaremos, ocuparía un lugar preferente. Pero no iría solo: Le acompañarían el agreste y firmísimo Juan Alcaide, que sueña con mulos cargados de siemprevivas; el milagroso Carlos Edmundo de Ory, que se pasea por el techo de su casa; Silvano Sernesi, que se nos fue, y lloraba; Fernando Calatayud, el cortante, el directo, que mira el fondo de todos los vasos antes de beber en ellos; Gabino Alejandro Carriedo, que es viejo desde que nació y los años no pasan por él para rejuvenecerle; José Ignacio Aldecoa, tan buen poeta como tremendo liròfago... y puede que el autor del libro contase en él algunas de sus cosas.

Este artículo, más que un estudio sobre la poesía[14] o la obra pictórica de Chicharro, es una muestra del sentimiento de desarraigo que experimentaron los postistas respecto a la sociedad literaria española, desarraigo que habría de transformarse con el tiempo y, en algunos casos –Ory, Crespo, Francisco Nieva–, en un exilio voluntario[15].

También Carlos Edmundo de Ory colaboró en el periódico *Lanza,* en este caso para reseñar y comentar el primer libro publicado por Ángel Crespo[16], *Primera Antología de mis versos*[17]. Ory parece muy interesado en mostrar la humanidad de la poesía de Ángel Crespo, y, en general, el carácter eminentemente humano de toda poesía verdadera:

El poeta, antes que poeta, es un ser. Helo aquí dicho de otra manera: Es una conciencia humana innata, una persona, es decir, un origen constante. Mas no un título de personaje que tanta gente se arroga: poeta. Ni un espíritu original, según es fama entender tan absurdo mote.

Ángel Crespo no es un verso, ni un vagabundo o trovador, ni nada poético él mismo, sino un hombre. Un hombre que siente una inquietud y un amor a la poesía indiscutibles. Esto es lo que queríamos entablar.

Los poemas de Crespo son, según Ory, poemas de «experiencias físicas», de «mensajes diarios», de «instintos» y «emociones reales». Cres-

[14] *Crespo incluye tres poemas de Chicharro: «El sicomoro», «La paz de los campos» y «Un alma».*

[15] *Así lo expone Francisco Nieva: «Entre los datos hoy disponibles sólo cuenta uno que, por lo menos, no deja de ser significativo: quienes de forma más o menos declarada estuvimos cerca del Postismo optamos por el éxodo.» («Datos sobre una novela alquímica»,* Poesía, *Madrid, nº 2, agosto-septiembre de 1978, p. 59).*

[16] *«Ángel Crespo, de verdad», 20 de enero de 1949, pp. 3 y 6.*

[17] *Ciudad Real, Eds. Jabalón, 1949.*

po no es «un poeta de café o retórico de esos de alma pequeñita, sino un hombre que comienza su ruta inspirada con fino instinto creador». Para Ory, es un requisito imprescindible que la poesía nazca de la vida, «puesto que su proceso, necesariamente, es un proceso natural, casi biológico». Y Crespo cumple a la perfección este axioma: sus versos provienen de «las corrientes vitales de la subconsciencia y de la realidad», y están muy lejos de cualquier abstracción intelectual.

Esta interpretación de la poesía de Ángel Crespo revela, en primer lugar, un claro acercamiento de Carlos Edmundo de Ory a la poesía neorromántica vigente en esos años, con sus consiguientes planteamientos rehumanizadores y trascendentes[18]. Se distancia así, en cierta forma, de las posiciones deshumanizadoras y lúdicas[19] del postismo[20]. Nuestra opinión es que Ory debía estar ya muy próximo a los postulados estéticos del «Introrrealismo íntegro», movimiento que fundaría dos años después, en 1951, con el pintor Darío Suro. El introrrealismo es un movimiento de carácter subjetivista y romántico, con un importante componente existencial cuyo origen habría que situarlo en las catástrofres bélicas acaecidas en esos años. El introrrealismo concibe el arte «como manifestación de la realidad interna del hombre» y pretende una «poesía esencial significada en esa realidad interior de la existencia dolorosa y por medio de formas desprendidas de todo elemento sintomático o referente a la anecdótica realidad exterior»[21]. Según Jaume Pont, «con esa posición inter-

[18] *Por si hubiese alguna duda sobre esta cuestión, o alguien pudiese objetar que Ory comenta un poemario con ciertos aspectos rehumanizadores, pero que lo hace desde un punto de vista neutral, sin identificarse plenamente con él, basta transcribir su apasionada y entusiasta alabanza de la antología de Crespo: «Porque esta antología es tan verdaderamente buena que uno ya no desea sino ver al vate para tocarle los dientes como si fuera un león.»*

[19] *En los tres manifiestos que publicaron los postistas hay abundantes referencias a la teoría de la deshumanización del arte de Ortega y Gasset. A este respecto pueden consultarse además los siguientes textos de Eduardo Chicharro: «La patética expresión del arte»,* La Cerbatana, *Madrid, 1945; «Carlos Edmundo a machamartillo»,* El Español, *Madrid, 10 de noviembre de 1945 y «Pintura moderna y postista. Carta a los aragoneses»,* Amanecer, *Zaragoza, 18 de mayo de 1948, p. 4.*

[20] *No obstante, el grupo postista aún no se ha desmembrado. De hecho, Ory, a pesar de la distancia que sus tesis presentan ya respecto al postismo fundacional, menciona y elogia la presencia de éste en la poesía de Ángel Crespo: «En cuanto a su postismo, nada tenemos que poner sobre el mantel. Es un postismo bueno –leedlo–, de su propio hallazgo y con la resonancia típica del nuevo y benemérito postismo español. Sus otras poesías, con sus cortos plazos de influencias cercanas y relativas, con sus huecos más o menos voluntarios, con su menor exigencia estética, son, a pesar de todo, buenas, no sólo porque reflejan una emoción real, sino por cómo la expresan, por su ingenio, su fuerza y su espontaneidad.»*

[21] *Carlos Edmundo de Ory y Darío Suro,* Nuestro tiempo: Poesía. Pintura, *Madrid, Imprenta Farero, 1951. Este es el manifiesto inaugural del introrrealismo. La parte redactada por Ory, «Nuestro tiempo: Poesía», puede verse en Carlos Edmundo de Ory,* Poesía. 1945-1969, *ed. de Félix Grande, Barcelona, Edhasa, 1970, pp. 307-310.*

media, Carlos Edmundo de Ory transgredía la secuela vanguardista del postismo y se separaba (...) de las tesis socializantes gestadas alrededor de la revista *Espadaña*»[22]. Si bien esto es cierto, no hay que olvidar que esas tesis socializantes se conformaron en la última etapa de la revista leonesa, a partir de la polémica sobre el prosaísmo que se desarrolló entre Gabriel Celaya y Antonio González de Lama[23], pero hasta esa fecha, *Espadaña* se movió en los cauces del neorromanticismo[24], posición con la que el introrrealismo de Ory guarda evidentes paralelos. La presencia de las tesis introrrealistas ha sido detectada por Jaume Pont[25], ya en 1950, en una entrevista que Ory concedió a Fernando Quiñones para el periódico gaditano *La Voz del Sur*[26]. En esta entrevista, Ory aboga por una poesía que «humanamente sea capaz de expresar más intensidad consciente y viviente» y que refleje el sentido «trágico que vivimos». Pues bien, nuestra opinión es que el introrrealismo, *avant la lettre,* está ya implícito en el artículo sobre Ángel Crespo, que Ory publicó en *Lanza* en 1949.

Antes de continuar con el análisis de las colaboraciones postistas en el diario *Lanza,* debemos mencionar la entrevista en Radio S.E.U. a Gabino-Alejandro Carriedo y Félix Casanova de Ayala. Esta entrevista se emitió con el título «En serio sobre el Postismo», el día 9 de agosto de 1949, y fue, según el testimonio de Carlos Edmundo de Ory, el origen de un «cisma», que sitúaba de un lado a Chicharro y Ory, y de otro a Crespo, Casanova de Ayala y Carriedo:

Dos jóvenes poetas de Castilla, Ángel Crespo y Gabino Alejandro Carriedo vinieron al Postismo con muchas ambiciones y no tardaron, los años siguientes, en confabular un complot con miras a tomar las riendas del movimiento. Cuando ya Silvano Sernesi había vuelto a su país, a Roma, intentaron, primeramente, meterme en un lío descabellado cuya finalidad era, nada menos y nada más, que SACAR a Chicharro del Postismo (exactamente esto), para así entrar ellos a formar conmigo la trilogía sacrosanta. Rebelión ingenua de jóvenes en lucha por el poder. No consiguiendo lo tramado, es lógico que se volvieran contra mí. ¿Tengo yo enemigos? Lo ignoro. Lo que nunca ignoré fue la traición de los discípulos. Éstos se confesaron discípulos públicamente, luego abjuraron. Bueno; esto es humano. Pero resulta curioso hasta dónde puede llegar la desfachatez.

[22] *«Carlos Edmundo de Ory y el Introrrealismo»,* Annali Istituto Universitario Orientale, *Nápoles, vol. 29, nº 2, julio de 1987, p. 420.*
[23] *Antonio González de Lama, «Prosaísmo»,* Espadaña, *León, nº 38, 1949 y Gabriel Celaya, «Carta abierta a Victoriano Crémer»,* Espadaña, *León, nº 39, 1949.*
[24] *Este neorromanticismo puede observarse sobre todo en los artículos que Antonio González de Lama publicó en* Espadaña. *Ver los capítulos dedicados a esta revista en* Las vanguardias poéticas en España (1940-1950), *op. cit.*
[25] *«Carlos Edmundo de Ory y el Introrrealismo», art. cit., p. 421.*
[26] *«Ha vuelto Carlos Edmundo de Ory», 17 de septiembre de 1950, p. 12.*

Los anteriores nombrados, incluso el buenazo de Casanova de Ayala, acometieron en otra trilogía, bien que secundaria, la empresa extraña de refundar el Postismo algunos años después de su fundación. Llámemosle pseudocisma del Postismo. Y este pseudocisma fue oficializado por las ondas radiofónicas. Les dieron tribuna en la radio S.E.U. (Madrid, 9 de agosto de 1949) para que proclamaran la «reivindicación» por ello Crespo, Carriedo, Casanova de Ayala, del POSTISMO EN SERIO[27].

Puesto que este supuesto «cisma» y la presencia de los postistas en Ciudad Real en 1949 son los dos elementos fundamentales que, según Jaume Pont, dieron lugar a lo que él mismo denomina «Postismo de segunda hora»[28], hemos creído imprescindible la mención de la entrevista de Radio S.E.U. en este apartado. Nuestro objetivo es analizar la exactitud de los planteamientos de Jaume Pont.

La historia de estas «rencillas» amicales tiene su origen en el reportaje que sobre el postismo y, en concreto, sobre Félix Casanova de Ayala y Gabino-Alejandro Carriedo, publicó la revista *Argentina magazine* de Hugo Wast en mayo de 1949. Este reportaje, que incluía dos poemas, uno de Casanova –«La vieja casa»– y otro de Carriedo –«Soneto alejandrino del amigo muerto»–, corrió a cargo de María Pilar Sandoval, corresponsal de *Argentina magazine* en Europa.

Pues bien, varios meses después de la publicación del reportaje, Carriedo y Casanova de Ayala, acompañados por María Pilar Sandoval, acudieron a Radio S.E.U. para ofrecer información sobre el movimiento postista y sobre la favorable acogida que éste había tenido en la Argentina[29].

Jaume Pont ratifica el dictamen de Ory en relación al «cisma» que las declaraciones de Carriedo y Casanova provocaron. Para ello, se basa en las opiniones que ambos vertieron sobre Chicharro y Ory y en el cuestionamiento por parte de Casanova de Ayala de algunos de los presupuestos estéticos del postismo fundacional.

Es cierto que Carriedo y Casanova mostraron su desacuerdo con la actitud un tanto intrascendente de Chicharro y de Ory. Esta actitud es, en su opinión, el origen de la oposición de la crítica hacia los postistas. Carriedo cree que los únicos que no han tomado en serio al postismo han sido sus propios fundadores: «Muchas veces hemos oído hablar a Chicharro de lo que se divierte con el postismo y de lo que le interesan las diatribas, y a Carlos de lo mucho que le conviene para su honra y gloria la existencia de una escuela suya con seguidores y detractores. (...) Carlos de Ory lo único que pretende es fundar un carlismo, pero esto ya

[27] *«Apéndice a Historia del Postismo»*, Poesía 1945-1969, *op. cit., p. 274.*

[28] El Postismo. Un movimiento estético literario de vanguardia, *Barcelona, Edicions del mall, 1987, p. 67 y ss.*

[29] *Puede leerse esta entrevista en Jaume Pont, op. cit., pp. 519/525.*

existe». Para Carriedo es fundamental una revisión de esta actitud «sin disparates de mayor cuantía que velen e impidan la luminosidad, humanidad y trascendencia del poema». Casanova de Ayala, por su parte, cree también que la oposición de la crítica «se dirige a la concepción del Postismo únicamente como broma o disparate». Sobre este punto, lo único que podemos añadir es que, al margen del evidente ataque personal a Chicharro y Ory, tanto Carriedo como Casanova de Ayala vieron con bastante lucidez la causa que excluía al postismo del aprecio de la crítica: la imagen pública un tanto anecdótica de sus fundadores, sus constantes *boutades,* etc. El mismo Jaume Pont puntualiza que «la crítica coetánea aprovechó cualquier pirueta superficial del Postismo y de sus componentes, cualquier histrionismo, para transformarla en su fisonomía esencial»[30]. Incluso Francisco Nieva, en 1950, señala que «la conducta de los postistas era, verdaderamente, en exceso idiosincrásica». De Chicharro nos dice que, a pesar de sus «facultades críticas extraordinarias», tenía «una fanática confianza en el fracaso». Y de Carlos Edmundo de Ory comenta que «se excedía de palabras y hacía vacilar cualquier juicio por favorable que le fuese.» A estas circunstancias añade Nieva «un lamentable desacierto de transmisión y propaganda»[31]. En suma, algunos de los miembros del grupo postista, entre los que cabe mencionar al propio Nieva y, por supuesto, a Carriedo y Casanova de Ayala, comenzaron, en 1949-1950, a ser conscientes de que la crítica sólo atendía a sus *boutades,* a su fisonomía pública burlesca, hecho que dificultaba la compresión y asimilación de la teoría estética del postismo. E incluso antes de esta fecha, en 1947, Ángel Crespo ya había intentado rectificar la imagen anecdótica que Ory se había creado en los círculos literarios madrileños, presentándolo –suponemos que con la aquiescencia del propio Ory, por la amistad que entonces les unía– como un estudioso de la poesía que atravesaba en ese momento por un período de «trabajo intenso y recogimiento»[32]. Ni el temprano artículo de Crespo ni el posterior de Francisco Nieva dieron origen a ningún «cisma» dentro del postismo. Pues bien, en la entrevista a Carriedo y Casanova de Ayala se utilizan los mismos argumentos, con la salvedad de que existe un ataque personal dirigido, sobre todo, contra Carlos Edmundo de Ory.

En cuanto a la necesidad de una poesía humana y trascendente a la que Carriedo alude, ya hemos visto que Ory se ha expresado en términos parecidos en el artículo dedicado a Ángel Crespo, artículo que se publicó a finales del mes de enero de 1949, es decir, seis meses antes de la entre-

[30] Op, cit., *pp. 84 85.*

[31] *«El Postismo»,* Centauro, *Revista de Artes y Letras, Lima, nº 9-11, octubre-diciembre de 1950.*

[32] *Nos referimos al artículo «Carlos Edmundo de Ory», publicado por Ángel Crespo en* Lanza, *del que ya nos hemos ocupado en páginas anteriores.*

vista en Radio S.E.U. Es más, el Tercer Manifiesto del Postismo (1947), planteaba ya, según Jaume Pont y José Manuel Polo de Bernabé, una cierta preocupación de índole social, aunque expresada en términos muy vagos, que el mismo Pont interpreta como una muestra de la «receptibilidad revisionista de Chicharro y de sus compañeros de aventura»[33].

Otro de los argumentos empleados por Jaume Pont para probar la existencia del «cisma» es el de un cierto cuestionamiento por parte de Casanova de Ayala del papel que debe desempeñar el subconsciente en la creación artística. Son sobradamente conocidas las opiniones de Chicharro sobre este tema, y, por supuesto, las posiciones que en relación a él se adoptaron colectivamente, como grupo, en los manifiestos: el material aportado por el subconsciente debe ser rígidamente controlado a posteriori, mediante la técnica. Pues bien, según Casanova de Ayala, lo que confiere al poeta el «dominio del verbo» es «la eliminación tácita y apriorística de todo germen antiestético». Jaume Pont ha visto en estas palabras la formulación de un «apriorismo técnico» opuesto a la «criba técnica», que planteaban los manifiestos postistas y que es siempre posterior a la libre manifestación del subconsciente. Nada tenemos que objetar, en principio, a esta argumentación de Jaume Pont, aunque quizás resulte un tanto forzada, puesto que Casanova de Ayala no expone con claridad y con la suficiente extensión si ese apriorismo técnico significa eliminar realmente el «impromptu psíquico automático», tal como señala Pont, o se refiere simplemente a la actitud inicial con la que poeta debe acometer el acto creador: no se trata de eliminar las aportaciones del subconsciente, sino de tener en cuenta a priori que esas aportaciones han de ser cribadas rigurosamente mediante la técnica.

En definitiva, de todo lo que acabamos de plantear se deduce que el supuesto «cisma» no fue tal, o, al menos, no lo fue desde un punto de vista estrictamente estético. En todo caso, habría que hablar de una cierta revisión por parte de los postistas de aquellos aspectos que habían provocado el rechazo de la crítica y, al mismo tiempo, un acercamiento a las mayoritarias posiciones rehumanizadoras de la poesía española en ese momento, acercamiento que Ory culmina en 1951 con la creación del introrrealismo, y que Carriedo, por ejemplo, había ya sostenido con anterioridad en *Poema de la condenación de Castilla*[34], siendo una constante en sus poemarios posteriores. No hay que olvidar tampoco las posiciones sociales de Ángel Crespo en la década de los cincuenta, aunque estas

[33] Op. cit., *p. 156. Ver también José Manuel Polo de Bernabé, «La vanguardia española de los años 40-50: el Postismo»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *Madrid, n° 374, agosto de 1981, pp. 397-412. Tanto Jaume Pont como Polo de Bernabé hablan de la dimensión social del postismo basándose en la siguiente frase incluida en el Tercer Manifiesto: «El Postismo no tiene más programa (estético) que el de la creación libre (y social)».*

[34] *Palencia, Imprenta Merino, 1946.*

posiciones no significaron en ningún caso –ni en Crespo[35], ni en Carriedo– una abandono de las tesis postistas, sino una amalgama que dio como fruto el denominado «realismo mágico»[36]. Fanny Rubio ha explicado con bastante acierto las causas que debieron motivar el repliegue de algunos poetas vanguardistas de posguerra hacia posiciones sociales o, en último término simplemente rehumanizadoras –en la línea de un neorromanticismo de corte existencial, como sería el caso del Ory introrrealista–:

> Todos, además, con los postistas, sentirán el veto de la censura oficial. Esto hace que las relaciones entre unos y otros –se refiere a poetas sociales y vanguardistas– se estrechen y en el caso de los postsurrealistas adquieran una dosis de compromiso político, es decir, de antifranquismo, que en otras circunstancias no se hubiera dado. (Recordemos, no obstante, que la rehumanización de preguerra tuvo lugar con vena neorromántica dentro del movimiento surrealista)[37].

Todo esto no implica que desde el punto de vista estrictamente personal, de relaciones humanas, sí puedan observarse unas ciertas fricciones, un cierto rechazo por parte de Casanova y Carriedo –rechazo compartido por Crespo y Nieva– de las actitudes públicas del postismo inaugural y especialmente de la imagen anecdótica que Ory se había creado. No es extraño, por tanto, que sea el propio Ory el que relate la historia de un supuesto «cisma», a partir de los ataques recibidos de Carriedo y Casanova, y que quiera implicar a Chicharro, completamente alejado de los círculos literarios desde 1947, fecha en la que publica el Tercer Manifiesto –a excepción de su intervención en el periódico *Pueblo* en 1949[38]–.

Nuestra opinión es que a finales de la década de los cuarenta el grupo postista esta desmembrándose, tras cuatro años de incomprensión y hos-

[35] *Especialmente significativas nos parecen estas palabras de Ángel Crespo: «Aunque, políticamente, estuviese de parte de los poetas de* Espadaña, *intuía ya lo que la experiencia postista no tardaría en empezar a enseñarme: que no se puede combatir con eficacia a los detentadores de una cultura reaccionaria valiéndose de su mismo lenguaje, es decir, aceptando su juego.» («Mis caminos convergentes»,* Anthropos, *Barcelona, nº 97,* Ángel Crespo. El tiempo y la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural, *junio de 1989, p. 22).*

[36] *Ver Carlos de la Rica, «Vanguardia en los años cincuenta. (Desde el ismo a la generación)»,* Papeles de Son Armadans, *Palma de Mallorca, Tomo XXXVII, nº 109 (abril de 1965), nº 110 (mayo de 1965) y nº 112, julio de 1965, y José María Balcells, «Ángel Crespo, en pos del realismo mágico»,* Anales de Filología Hispánica, *Murcia, vol. 2, 1986, pp. 127-145.*

[37] Poesía española contemporánea (1939-1980), *selección estudio y notas de Fanny Rubio y José Luis Falcó, Madrid, Editorial Alhambra, 2ª ed. corregida y aumentada, 1982, p. 48.*

[38] *«El Postismo es un post-surrealismo, dice el postista Chicharro hijo»,* Pueblo, *Madrid, 12 de febrero de 1949, p 11 y «Carta abierta. Los postistas nos escriben»,* Pueblo, *Madrid, 26 de febrero de 1949, p. 11.*

tigamiento por parte de la crítica. Ory va dando muestras de sus nuevas posiciones estéticas, que habrían de reflejarse poco después en el Introrrealismo, Chicharro permanece en silencio, y los más jóvenes, Crespo, Carriedo y Casanova de Ayala, quieren corregir errores anteriores para mantener viva la llama del postismo e incluso coinciden con Ory, tal como hemos demostrado, en su aproximación a ciertos postulados rehumanizadores, que quedaron, además, apuntados débilmente por Chicharro en el Tercer Manifiesto. Surgen entonces algunos pequeños incidentes, de índole estrictamente personal, entre sus miembros: el más importante fue el ataque de Carriedo y Casanova a Carlos Edmundo de Ory en la mencionada entrevista de Radio S.E.U. La historia que se siguió a este hecho ha sido relatada por Ángel Crespo de forma bastante clara[39].

Crespo regresa a España en 1949, tras seis meses de milicia universitaria en Marruecos, e invita a Carlos Edmundo de Ory a su casa de Ciudad Real y a visitar su pueblo natal: Alcolea de Calatrava. Ory relata a Crespo la entrevista concedida por Casanova y Carriedo a Radio S.E.U. Según testimonio del poeta manchego, «a ambos nos había escandalizado que no hubiesen contado con Chicharro ni con ninguno de nosotros dos»[40]. Entonces el periodista Jesús Cavero de la Maza les entrevista para el periódico *Lanza* y les anima a escribir algunos artículos sobre el postismo.

Esta entrevista[41] y dos artículos, uno de Carlos Edmundo de Ory y otro de Ángel Crespo, aparecieron en el periódico *Lanza* el 8 de septiembre de 1949[42]. En ningún caso se alude al «cisma» de Carriedo y Casanova de Ayala. Y mucho menos se hace patente la participación en él de Ángel Crespo. Si algo traslucen estos textos es las buenas relaciones existentes en ese momento entre Crespo y Ory. De hecho, en «Geografía del Postismo»[43], Ory elogia decididamente a Crespo e, incluso, lo considera un miembro más del grupo fundador del postismo:

[39] *En Mª Isabel Navas Ocaña, «Ángel Crespo, en torno al Postismo»,* Campus, *Granada, nº 64, mayo de 1992, p 43.*
[40] Ibid.
[41] *«Una entrevista con Crespo y Ory», ps. 2 y 3. Quizás lo más destacado de esta entrevista sea el anuncio de la próxima publicación de un segundo número de la revista* La Cerbatana, *que luego no llegó a realizarse. Por lo demás, se plantean en ella temas tratados ya insistentemente en otros textos teóricos: el poder de la imaginación, la «locura inventada», las diatribas contra los poetas garcilasistas, etc.*
[42] *Estos tres artículos provocaron una cierta polémica entre algunos intelectuales de Ciudad Real, en torno a la adhesión o el rechazo de la estética postista. Ver Fernando Calatayud, «Saludo a los viejos amigos (después del jueves postista)»,* Lanza, *15 de septiembre de 1949, p. 3; José Úbeda, «Llover sobre mojado. Después de un jueves antipostista»,* Lanza, *29 de septiembre de 1949, p. 3 y Agustín Fernández Salso, «Ante, por y después del postismo»,* Lanza, *3 de noviembre de 1949, p 3.*
[43] *Páginas 2 y 3.*

Aquí todos, supongo, conocen a Ángel, el joven poeta que llegó a Madrid a tiempo y a punto de poder figurar en el primer número de la iridiscente «Cerbatana», revista segunda del incomparable postismo. Por eso, puede decirse que Crespo está incluido entre los fundadores de la Nueva Estética. Existe una anécdota muy curiosa sobre este asunto. Es que cuando el poeta italiano Silvano Sernesi tuvo que marchar a Roma, dejó a Ángel Crespo su hueco para que siguiera siendo triple la entusiasta y redonda jefatura de este postismo triunfador, tricéfalo y tristemente malherido por los tritones de la sordomudez artística.

Además, declara a Ciudad Real «patria adyacente y honorífica del Postismo», aun reconociendo «la preponderancia de Ávila en el aspecto legendario-biográfico de esta viviente teoría pan-estética». No en vano, Ory cita a Gregorio Prieto, Juan Alcaide, Francisco e Ignacio Nieva y a Ángel Crespo como artistas manchegos insertos en las filas postistas desde fecha temprana.

Por su parte, Ángel Crespo, en «Postismo: Animal de fondo con lo altivo intacto»[44], declara su intención de abandonar el tono apasionado y polémico que ha mantenido en otros artículos suyos publicados en *Lanza*, porque cree que «nos ha llegado la hora de mostrar nuestras obras y no de discutir». No obstante, no ceja en sus diatribas al ambiente literario español por su desconocimiento de los principales movimientos de vanguardia y por la incomprensión que ha mostrado hacia el postismo: «nada loable me parece la (posición) del que se burla de lo que no comprende con risas y no con razones, o con razones dignas de risa.» Puesto que «muchos repudian (los movimientos de vanguardia) confundiéndolos, sin haberse tomado la molestia de estudiarlos», Crespo se apresura a definir la relación del postismo con los ismos anteriores. Su objetivo no es aportar puntos de vista diferentes a los ya expuestos en otros textos teóricos postistas, sino insistir una vez más en esos puntos de vista, quizás en un último esfuerzo por granjearse, si no el apoyo de la crítica si, al menos, su comprensión[45]. Y con un llamamiento al respeto y a la comprensión de las posiciones estéticas del postismo, por encima de cualquier tipo de divergencias, concluye el artículo de Ángel Crespo:

El arte, han dicho Max Jacob y mil otros, es un juego –no olvidemos que hay juegos mortales–. Déjennos jugar con nuestros naipes nuevos y dedíquense a presenciar una partida en la que no se hacen trampas.

[44] *P. 3.*

[45] *«Aspectos que nada tienen que ver con el ultraísmo, tan repudiado por nosotros, ni con el futurismo antimoral y político; ni con el creacionismo, payaso de la poesía; ni con el modernismo. Únicamente nos declaramos insertos en la línea que empieza con el surrealismo –desde el Bosco– y que pasando por el expresionismo –desde los primitivos aborígenes–acaba en el Postismo. Nosotros hemos definido una constante histórica, basándonos en otros buscadores –surrealistas y expresionistas– de la misma, y tratamos de darle imperecedera importancia.»*

A nosotros, podemos jurar que no nos importa que algunos jueguen con cartas arcaicas, dignas del reposo en la vitrina o con naipes renegridos de suciedad romántica. No nos importa, con tal de que nos dejen jugar tranquilamente y apostar sobre la posibilidad de haber ligado un toro con un ágora o tres árboles con un tridente. Porque en Ciudad Real ha empezado el juego en serio de la nueva estética[46].

En suma, Ángel Crespo expone de nuevo una problemática que ya había planteado antes: las relaciones del postismo con la crítica. En este texto no hay ningún elemento sintomático de una posible participación o conformidad de Crespo en el «cisma».

Gabino-Alejandro Carriedo colaboró en 1949 en el diario *Lanza* con el artículo «Postismo, postistas y filopostistas»[47]. Y tampoco en él se aprecian diferencias sustanciales, en cuanto a teoría estética, respecto a los textos fundacionales del postismo. Es más, Carriedo se limita a comentar con gran entusiasmo la importancia de los últimos acontecimientos postistas (las exposiciones de Zaragoza y Madrid, la presencia del postismo en la Argentina, etc.) y a dar una nómina de postistas y simpatizantes del postismo. Entre los primeros menciona a Ory, Chicharro, Crespo, Nanda Papiri, Nieva, etc. y entre los segundos, a García Nieto, Wenceslao Fernández Flórez, Eugenio d'Ors, Salvador Dalí y Carmen Laforet. Curiosamente, Jaume Pont señala que Carriedo abunda «en largas listas de postistas y filopostistas que nada o muy poco tuvieron que ver con el movimiento que nos ocupa». La lectura del texto revela que no es así. Sólo la presencia entre los «filopostistas» de Dalí y de Carmen Laforet no está documentada --y esto no es un indicio de que no mostrasen su simpatía por el postismo–, todo lo demás es rigurosamente cierto[48]. Hay un elemento en este artículo que Pont ha utilizado para ratificar su teoría sobre el cisma y es la siguiente frase de Carriedo: «No cabe la menor duda de que el suceso postista es de carácter eminentemente castellano, por su naturaleza y seriedad». Fuera de su contexto, es posible que esta frase deba interpretarse en la forma en la que lo hace Jaume Pont; sin embargo, Carriedo alude con ella a la mayoritaria presencia en el postismo de poetas castellanos. Esa seriedad no es un ataque al carácter lúdico

[46] *Este «juego en serio de la nueva estética» es quizás la única alusión, un tanto velada, a la entrevista radiofónica de Carriedo y Casanova de Ayala. Según testimonia Crespo, esta frase hay que entenderla en clara oposición al «juego que, a Ory y a mí, no nos parecía serio, de Carriedo y Casanova.» (En Mª Isabel Navas Ocaña, «Angel Crespo, en torno al Postismo», art. cit., p. 43).*

[47] *27 de octubre de 1949. Esta es la fecha de publicación, sin embargo, al final del artículo Carriedo indica la fecha de escritura: septiembre de 1949.*

[48] *Carriedo alude, no obstante, a Agustín García Ulibarri, entre los postistas, personaje que desconocemos y que es posiblemente una* boutade *de Carriedo, lo que, por otra parte, probaría su sentido del humor evidentemente postista.*

del postismo inicial –de hecho el artículo de Carriedo está lleno de frases extravagantes y nada serias[49]– sino una alusión clara a la magnitud y a la importancia del postismo como movimiento estético[50].

Tanto de la presencia de Ory, Crespo y Carriedo en Ciudad Real en 1949 como de la entrevista radiofónica a Carriedo y a Casanova de Ayala se deduce que ese supuesto «cisma» fue sólo una pequeña disputa personal entre Carriedo, Casanova y Ory, sin ningún tipo de trascendencia estética, disputa que Ory, años después, habría de emplear magnificándola para fraguar la historia de la disensión de Carriedo, Crespo y Casanova respecto a los postistas fundacionales. No obstante, esto no explica la presencia de Crespo al lado de Carriedo y Casanova, aunque para comprenderla basta con tener en cuenta el distanciamiento que hacia 1950 se produjo entre Crespo y Ory[51].

En definitiva, todos estos incidentes, que no «cisma», fueron el «canto del cisne» del movimiento postista. Por ello, nuestra opinión es que no

[49] *Puede observarse esta circunstancia en la forma en la que Carriedo define a cada uno de los postistas: «Silvano Sernesi, el pulcro orate de la Roma cesárea; Chicharro Hijo, el hombre con espuelas de feldespato; Félix Casanova de Ayala, el vidente del Postismo; Ángel Crespo y Pérez de Madrid, el jefe táctito y combativo de la intransigencia poética; Carlos Edmundo de Ory, el sabio con melenas de argonauta; Nanda Papiri, el milagro de la pintura; Francisco Nieva, el alquimista y acróbata del subconsciente...»*

[50] *«Llegando a este punto no podemos por menos que aludir a lo que, con motivo de la Exposición postista celebrada el año pasado en las Galerías Bucholz de Madrid, nos dijo el aplaudido novelista contemporáneo Wenceslao Fernández Flórez: «Que o demo me cheve si no estamos en presencia del más grande acontecimiento artístico que conocieron los hombres».*

[51] *Así lo relata Ángel Crespo: «A poco de salir el primer número* (El Pájaro de paja, *1950), en el que colaboró (Ory), le hicieron una entrevista en* Pueblo *y creo que, a la pregunta de cuáles habían sido las consecuencias del Postismo, repuso que «simples pájaros de paja». Carriedo y yo no podíamos comprender esta actitud, pues siempre hemos admirado mucho a Ory, y para poner las cosas en su sitio, enviamos al mismo periódico una nota que fue la causa del alejamiento de Ory, pues* Pueblo *la publicó»*

Y un poco después Crespo añade: «No sé por qué se enfadó Ory con Carriedo y conmigo, pues después del incidente de Pueblo *volvimos a tratarnos como buenos amigos. Lo que sí puedo decirle es que su acusación de que Carriedo y yo (...) pretendíamos despojar a Chicharro de la dirección del postismo es una invención poética. El postismo dejó de existir como movimiento poético hacia el año 1948 y las buenas relaciones de Chicharro con Carriedo y conmigo, desde que le conocimos hasta que murió, son cosa pública y notoria y avalada por mi estudio sobre su poesía, por sus colaboraciones en* Deucalión *y* El pájaro de paja, *por otros escritos de Carriedo y míos y por el librito póstumo a que acabo de referirme, además de por mi* Oda a Nanda Papiri, *para la que el mismo Chicharro me proporcionó ilustraciones de su mujer. Todo el mundo sabía de nuestras excelentes relaciones. Si Ory se enfadó con nosotros, por lo que fuese, debió insultarnos si quería –que eso no cuesta dinero– pero dejando tranquilo a Chicharro, que ya había muerto.» («Respuestas de Ángel Crespo a Amador Palacios», en Amador Palacios,* Gabino-Alejandro Carriedo, su continente y su contenido, *Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia, 1984, pp. 60 y 64-65.)*

El libro de poemas de Chicharro al que alude Crespo es Algunos poemas, *selección y prólogo de Ángel Crespo, epílogo de Pilar Gómez Bedate, Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1966.*

existió ese «postismo de segunda hora» al que alude Jaume Pont, puesto que, tal como hemos demostrado, las disensiones de Carriedo y Casanova fueron, más que estéticas, simplemente personales. Tanto Ory, inclinado ya hacia el introrrealismo, como Chicharro, en sus declaraciones del Tercer Manifiesto, dejaron una puerta abierta a las exigencias rehumanizadoras que Casanova y Carriedo plantearon en la entrevista de Radio S.E.U. En cuanto a Ángel Crespo, en 1949, sus relaciones con Ory eran excelentes, al margen de que al año siguiente se deterioraran bastante[52]. Además, los artículos publicados en *Lanza* no contienen ningún indicio de una supuesta revisión de las tesis postistas fundacionales. ¿Por qué hablar, entonces, de «postismo de segunda hora»? Esa «segunda hora postista» caracterizada, según Jaume Pont, por el «cisma» ya aludido y por un supuesto relanzamiento del postismo desde Ciudad Real, no es tal: en primer lugar, porque no hubo un programa estético que se distanciara claramente de los postulados postistas iniciales, y en segundo lugar, porque ese supuesto programa no da señales de vida en ninguno de los textos publicados en Ciudad Real[53]. En realidad, los acontecimientos que tuvieron lugar en 1949 –la entrevista de Radio S.E.U., los artículos de *Lanza*– marcan la definitiva desaparición del movimiento postista, su agotamiento final. Son, como ya hemos dicho antes, no una segunda etapa, sino el «canto del cisne» del postismo.

María Isabel Navas

[52] *Amador Palacios menciona también otra versión, proporcionada en este caso por Carlos de la Rica, sobre las rencillas entre Crespo y Ory: «Entonces, ocurrió algo que fue el detonante del rompimiento con Ory. El caso es que, por cierta exposición de revistas que tuvo lugar en el edificio de la Biblioteca Nacional, Ory, o quien fuese, había doblado la revista por la página donde apareció su colaboración, mostrando así la revista al público. Los otros se enfadaron (se refiere a Carriedo y Crespo) y jamás volvieron a contar con él.» (op. cit., p. 76).*

[53] *Ángel Crespo se ha expresado con rotundidad en relación a esta cuestión: «Lo de "Postismo de segunda hora" no tiene sentido, puesto que lo natural era que el Postismo durase como duró unos cuantos años y contase, conforme estos pasaban, con estos adherentes. Del año 45 al 49 no pasó tanto tiempo como para hablar de una "segunda hora"» (En «Ángel Crespo, en torno al Postismo», art. cit., p. 43).*

Blanco White abolicionista (y 3)

Después de defender a los negros, Blanco White acusa: no es verdad que son *semi brutos* que viven en un continente bárbaro. Son los europeos los que «embrutecen a los Negros por el tráfico que hacen de ellos y sus inevitables consecuencias, y luego defienden este tráfico alegando que los Negros son *semi-brutos*». En realidad Europa, que tenía la responsabilidad de civilizar a los africanos no ha hecho más que «barbarizarlos» (p. 26, 33, 43-44). Observamos aquí un trastocamiento bastante sorprendente con relación al pensamiento dominante de la época sobre los africanos; se trata otra vez de un punto de vista moderno e incluso revolucionario: los defectos de la sociedad africana no proceden de la naturaleza de los individuos que la componen sino de la trata y de la esclavitud que la han mantenido en la barbarie. En cuanto a la corrupción de las costumbres entre los esclavos en Cuba, según Blanco White no proviene de su carácter congénitamente perverso sino de la manera con que los tratan (pp. 126-127). Al denunciar a los europeos y el sistema colonial, Blanco White expresa un punto de vista original y actual; muestra con suma claridad que el embrutecimiento de los negros resulta de lo que llamamos hoy la alienación colonialista.

No cabe duda de que ciertas ideas de Blanco White se caracterizan por su originalidad y su modernidad. Sin embargo, si consideramos los principios que han regido su crítica de la trata, parece que los ha sacado de ideas que no son precisamente modernas. Se trata de la doctrina de Las Casas cuya influencia, aunque implícita, nos parece esencial. Sobre la cuestión de la humanidad de los negros por ejemplo, cuando Blanco White se opone a la teoría de Aristóteles de los esclavos por naturaleza y sostiene la unidad del género humano, parece que se acuerda de una idea de Las Casas que, para defender a los indios contra las tesis aristotélicas de Sepúlveda, había afirmado la unidad natural del género humano y la dignidad del hombre: «todos los seres humanos son hombres», criaturas racionales, compuestas de un alma y un cuerpo, hechas por Dios a su imagen y todos están destinados a la salvación[44]. Sustituyamos a los

[44] *Murillo Rubiera, Fernando,* América y la dignidad del hombre, *Mapfre, Madrid, 1992, Introd. p. 15; Cap. II, «La disputa sobre la racionalidad de los indios», pp. 61-67;*

indios por los negros y recordemos que el tomismo, que había nutrido a Blanco White en su juventud, enseñaba la unidad del género humano. No parece sino que, al defender la humanidad de los negros, Blanco White no ha dejado de tener en la mente la famosa querella que había dividido a los teólogos en la época de la conquista: ¿tenían alma los indios?[45].

En realidad, si extendemos la investigación a los otros principios que invoca para condenar la trata y la esclavitud, frutos de la violencia, parece que Blanco White razona siguiendo la argumentación lascasiana. Es lo que muestra el examen del segundo principio: la justicia. Es injusto, dice, privar a un hombre de su libertad, es decir de la propiedad de su persona, origen de toda propiedad: es un derecho natural. Partiendo de una definición de la justicia –«la *justicia* es el deber de dar o dejar a cada uno lo que es suyo»– afirma que, en el estado de naturaleza, todo hombre es libre y dueño de su persona y del fruto de su trabajo. Ahora bien: la sociedad protege este derecho. Por tanto, concluye, privar a todo hombre, sea en el estado de naturaleza, sea en sociedad, de su libertad personal *es un crimen, una injusticia* –las cursivas son suyas– (pp. 74-75). Amén del modo de demostración que recuerda el razonamiento escolástico, parece que Blanco White aplica a los negros lo que Las Casas había dicho de los indios: todas las criaturas racionales nacen libres y la libertad de cada uno es un derecho natural. Idea expuesta por ejemplo en el *Octavo remedio* para protestar contra el estado de servidumbre a que reducía a los indios la *encomienda*[46]. En cuanto a la definición de la justicia es muy exactamente la de Santo Tomás, muchas veces citada por Las Casas, por ejemplo en el *De unico vocationis modo:* «La acción propia de la justicia es dar a cada uno lo suyo». *(Suma teológica,* IIa IIae cuestión 58)[47].

El tercer principio que alega Blanco White es la no violencia. Después de condenar la trata como contraria al derecho natural, afirma que la religión no puede aprobar *el crimen y la injusticia* que la ley natural reprueba (p. 118), pues no permite la violencia, ni siquiera para evangelizar. Recuerda un principio fundamental de la moral cristiana: *No se puede hacer mal con objeto de que resulten bienes.* Y más lejos: «Una acción pecaminosa en sí misma no sería excusable, cuando de ella se hubiera de seguir la conversión del género humano» (p. 120). La religión no puede propagarse por la violencia sin hacerse odiosa. Blanco White

Cap. IV, «El proceso de la defensa de la dignidad humana», pp. 89-137; Hanke, op. cit., *pp. 167-202, p. 190.*

[45] Esp. *n° 19, IV, p. 6.*

[46] *Las Casas,* Entre los remedios... (Octavo remedio) *BAE, CX, p. 93 y ss., cit. por Bataillon, M. y Saint-Lu, A.,* Las Casas et la défense des Indiens, *París, Julliard, 1971, p. 185.*

[47] *Las Casas,* De l'unique manière d'évangéliser le monde entier, *Mahn-Lot M. ed., Cerf, París, 1990, p. 127.*

ilustra esta idea recordando una anécdota sin mencionar su origen: la del cacique que, atormentado por los conquistadores, se negó a ir al cielo si allí debía encontrar a sus verdugos (pp. 121-122). Se trata, por supuesto, de un episodio famoso de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*[48].

Nos hemos detenido en estos pasajes porque la influencia de Las Casas parece más profunda de lo que dejaría suponer la breve alusión implícita a la *Brevísima.* Blanco White plantea el problema del fin y de los medios a propósito de la cristianización de los africanos, de la misma manera que Las Casas lo había planteado a propósito de los indios; aplica a los negros lo que Las Casas había dicho sobre la evangelización de los indios. Éste había afirmado que no se puede reducir a los indios a la servidumbre con el pretexto de evangelizarlos, pues eso es contrario al derecho divino, al derecho humano y a la ley natural. Y había precisado; «Pues nunca debe hacerse el mal para que de ello se origine el bien»[49]. Había expuesto esta idea en los tratados publicados por él en Sevilla en 1552 y en el *De unico vocationis modo*[50]. En cuanto a la frase: «Una acción pecaminosa en sí misma...», expresa una idea cuya fuente es sin duda fundamentalmente tomista, pero que el mismo Las Casas enuncia muchas veces, por ejemplo en la «Controversia con Sepúlveda», el *Tratado comprobatorio* y los otros textos publicados en 1552 al mismo tiempo que la *Brevísima,* y, como ella, ampliamente difundidos. Las Casas afirmaba en sustancia que ningún bien, por mayor que sea (la salvación de las almas) puede ser conseguido por el medio de un mal, por mínimo que sea. Más lejos, Blanco White desarrolla la idea de que es hacer odiosa la religión cristiana el imponerla por la violencia –la trata, la guerra, la esclavitud (pp. 121-124)–. Aquí también se trata de una idea típicamente lascasiana, expresada por ejemplo en el *Octavo remedio,* el *De unico vocationis modo* y la *Brevísima,* donde se formula, en modo irónico, la anécdota del cacique Hatuey[51]. De la misma manera que para Las Casas la *encomienda* era el mayor obstáculo a la predicación de la fe, así para Blanco White

[48] *Las Casas,* Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias, *Edición de A. Saint-Lu, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 87-88.*

[49] *Las Casas,* Obras completas, *9,* Apología, *ed. crítica Ángel Losada, Madrid 1988, p. 111; cita de San Pablo,* Epístola a los Romanos, *cap. 3, 8,* ibíd. *pp. 351, 389. La obra era inédita en el siglo XIX, pero la idea se encuentra en los tratados de 1552, véase nota siguiente.*

[50] *Las Casas,* Tratado comprobatorio del Imperio Soberano, Octavo remedio, Aquí se contiene una disputa, Tratado sobre los Indios... esclavos, Brevísima relación, Treinta proposiciones, Principiae quaedam, Avisos y reglas para los confesores, Obras, *BAE, CX.* De l'unique manière, op. cit. *p. 8.*

[51] Ibíd. *p. 127; Las Casas,* Octavo remedio, op. cit. *p. 77 y ss.;* Brevísima, op. cit. *p. 88; Mahn-Lot M.,* Barthélémy de Las Casas, L'Évangile de la Force, *Cerf, París, 1977, «Controversia», 4ª réplica, p. 187.*

la trata y la esclavitud impiden absolutamente la evangelización de los africanos[52].

Cuarto y último principio: el amor al prójimo. La ley evangélica, subrayada y colocada en las últimas páginas del capítulo III de la segunda parte, da fin y remate al *Bosquexo.* Constituye para Blanco White el principio fundamental, la referencia última y esencial: la ley de amor al prójimo –o sea considerado como un semejante– proclamaba la igualdad ontológica de todos los hombres: bastaba, por sí misma, para condenar la trata e invalidar todas las falsas razones que invocaban sus partidarios para justificar lo injustificable. Apenas cabe señalar que Blanco White se inserta de nuevo en la línea del pensamiento lascasiano. Harto sabido es el papel de la ley evangélica en la conversión del «clérigo Casas» y en su lucha por la justicia, por ejemplo en su «Controversia con Sepúlveda»[53].

No parece sino que Blanco White quiere utilizar la doctrina del defensor de los indios para defender a los negros. Significativa es la manera con que interpreta la bula *Sublimis Deus* de 1537. Bien sabido es que este documento de importancia considerable –la Iglesia reconocía la racionalidad de los indios y su capacidad para recibir la fe, y condenaba su esclavitud– había sido promulgada para apoyar la lucha de Las Casas y de los dominicos por la defensa de los indios[54]. Blanco White sostiene que el caso de los negros es parecido al de los indios, arguyendo que el breve habla expresamente de «alias gentes». De lo que concluye que «la trata está condenada por la Silla de Roma». Por cierto que esta conclusión es abusiva –la Iglesia no condenó la trata antes de 1839[55]– pero nos parece reveladora de una intención evidente: la de recuperar en provecho de los negros la doctrina del movimiento de defensa de los indios. No cabe duda de que Blanco White admiraba a Las Casas. En cuanto al hecho de que no lo menciona nunca claramente, se explica por una exigencia de prudencia elemental. En aquella época se consideraba a Las Casas, con mucha injusticia, como el instaurador de la trata de los negros, leyenda que perdura a pesar de la evidencia de los textos[56].

Es de subrayar también que la postura de Blanco White coincide con la de Las Casas por el radicalismo. Concede una primacía absoluta a los principios y a los valores superiores: humanidad, justicia, no violencia,

[52] Octavo remedio, *p. 72 y ss.*

[53] *«Controversia», 11ª réplica, BAE, CX, p. 333 y ss.*

[54] *Murillo Rubiera F.,* op. cit. *pp. 120-129.*

[55] *Gregorio XVI, carta* In supremo apostolatus, *3-XII-1839, condena la trata de los negros pero no la esclavitud.*

[56] *Para la rectificación de ese error histórico, véase Saint-Lu, A., «Bartolomé de Las Casas et la traite des Nègres»,* Bulletin Hispanique, *t. 94, janv.juin 1991, pp. 37-44.*

amor al prójimo. Ninguna necesidad puede justificar la perpetuación de un sistema que es la causa de tantos sufrimientos para seres humanos (p. 128). Para él la trata no es una cuestión política o ideológica, sobre la cual los partidos pudieran dividirse –piensa en los «derechos del hombre»–, es una cuestión moral y religiosa, «un delito abominable, una infracción a todas las leyes divinas y humanas, que compromete el honor de la nación» *(Esp.* n° 24, IV, p. 426). Entre los millares de negros víctimas y los intereses de un puñado de especuladores, Blanco White elige la humanidad y la justicia.

Es verdad que esta intransigencia la compartía en Europa toda una corriente abolicionista que Blanco White, lector de la *Enciclopedia* y filósofo ilustrado pero no revolucionario, no ignoraba: se encuentran en ella los enciclopedistas o revolucionarios franceses –Montesquieu, Diderot, Jaucourt, Raynal, Robespierre– y los liberales ingleses–Fox, Wilberforce. «Perezcan las colonias antes que un principio», ésta es la fórmula atribuida a Robespierre que pudiera resumir su postura común[57]. Sin embargo cabe recalcar que Blanco White, conocido como un disidente anticatólico que forma parte de las Luces tardías, ha sostenido una postura tan radical pero sacando de Las Casas y de los conceptos teológicos que habían nutrido a los pensadores del siglo XVI, los principios fundamentales en nombre de los cuales condena la trata. Ahí nos parece que estriba su originalidad. A diferencia de las Cortes que, en su mayoría, parecían dominadas por la ideología de las Luces, de la filantropía o de la Revolución Francesa –Antillón es un buen ejemplo de esta tendencia– Blanco White es el único liberal que se ha alzado contra la trata fundándose esencialmente en una tradición de protesta religiosa, propiamente española. Lo curioso es ver que Blanco White, tan vituperado por Menéndez y Pelayo como un enemigo de la patria y de la fe, ha rechazado la trata que comprometía el honor de España, apoyándose en una doctrina perfectamente ortodoxa y arraigada en la tradición española.

Tratemos de explicar esta singular relación de Blanco White con Las Casas y más generalmente la importancia del argumento de tipo religioso. Digamos primero que la lucha por la independencia de las colonias americanas había dado a Las Casas nueva actualidad. Sobre el problema colonial, Blanco White compartía con Las Casas una postura anticolonialista y antiimperialista en nombre de un ideal de justicia y de libertad[58].

[57] Encyclopédie, *art. «Traite» y «Esclavage» (Jaucourt), que se inspira en Montesquieu y Locke. Robespierre dijo; «¡Y perezcan las colonias si las conserváis por ese precio!» (13-V-1791). Fórmula que puede compararse con la de Fox,* Discursos, *1792,* Bosq. *p. 90.*

[58] Esp. *n° 25; 30-V-1812, V, pp. 3-27; Pons A., «Révolution ou reforme en Amérique? Les «Conversaciones americanas sobre España y sus Indias» de Blanco White (1812)»,* Mélanges offerts a Paul Roche, Acta Hispánica, *Presses de l'Université de Nantes, 1992, pp. 79-95.*

En 1813, su mejor amigo en Londres no era otro que el dominico fray Servando Teresa de Mier, independentista, abolicionista y gran admirador de Las Casas; había editado la *Brevísima* en 1812, y había mostrado, en su *Historia de la Revolución de Nueva España,* que el defensor de los indios no había iniciado la trata de los negros. Mier poseía en Londres un volumen que contenía la «Controversia con Sepúlveda» y los tratados publicados en Sevilla en 1552, así como las obras de Torquemada y Remesal. Así se explica que, sin duda gracias a Mier, Blanco White pudo citar la bula *Sublimis Deus* según Torquemada y pudo tener conocimiento de obras de Las Casas entonces inéditas: el *De unico vocationis modo* o la *Historia Apologética.* Se sabe que Remesal había resumido la sustancia de éstas en su *Historia de Chiapa,* obra citada muchas veces por Mier a propósito de Las Casas[59].

Para comprender la referencia de Blanco White a la doctrina lascasiana o más generalmente religiosa, conviene también tener en cuenta su trayectoria espiritual. En septiembre de 1812, después de diez años de ateísmo, se ha convertido al anglicanismo; vuelve a la pureza del Evangelio, a la fuerza civilizadora de la fe cristiana, con la intransigencia de los nuevos conversos *(Bosq.* p. 115). Así pues, la doctrina de Las Casas tenía para él tanto más valor cuanto que sacaba su verdadera fuerza de la más pura tradición del mensaje evangélico. Como Las Casas, Blanco White tomaba en serio el Evangelio y la defensa de los oprimidos, hasta tal punto que en 1816 formó el proyecto de ir a La Trinidad como misionero para cristianizar a los negros. En cuanto al tomismo, a pesar de todos los sarcasmos con que pudo agobiarlo, lo conocía muy bien desde sus estudios en el Colegio Santo Tomás de los Dominicos en Sevilla, de modo que más tarde sus colegas de Oxford solían consultarlo en todas las cuestiones de escolástica. Por fin, hay que recalcar su voluntad, de eficacia, claramente anunciada en la advertencia del *Bosquexo:* su argumentación de tipo moral y religioso, además de que expresaba sinceramente los valores superiores de su idealismo humanista, se adaptaba perfectamente al público a quien se dirigía: los miembros del clero, las élites políticas o religiosas y más generalmente, todo católico, fuese liberal o tradicionalista[60].

[59] *Mier, Fray Servando Teresa de,* Historia de la Revolución de Nueva España, *Londres, 1813. Ed. crítica, Saint-Lu A. y Bénassy M.C., Publicaciones de la Sorbona, 1990; sobre la «Controversia con Sepúlveda», pp. 141-142, 484-485; los tratados publicados en Sevilla en 1552, p. 141; el* De Unico vocationis modo, *citado según Remesal,* Historia de Chiapa, *pp. 484 y 588; la* Historia apologética, *según Remesal y Torquemada, p. 638, dos obras que Mier tenía en Londres, p. 657. Se encuentra el mismo pasaje de la bula* Sublimis Deus *según Torquemada,* Monarquia Indiana, *que cita Blanco White;* Historia, *pp. 479-480,* Bosq. *p. 127 nota.*

[60] *«Ministros del Evangelio...»,* Bosq. *p. 128; «Tráfico de esclavos»,* Esp. *VII, p. 147.*

IV

El *Bosquexo,* escrito de combate, alegato y requisitoria, está organizado con objeto de provocar entre los españoles una toma de conciencia y movilizarlos para obtener con toda urgencia la abolición de la trata. La fuerza de convicción que se desprende del texto se explica, ya lo hemos visto, por la estructura y el contenido, la realidad de los hechos denunciados y el vigor de la demostración. Pero depende también de la manera en que está redactada la obra. Por eso cabe examinar cómo la forma y el estilo contribuyen a reforzar la eficacia del discurso.

Al examinar el léxico, lo que más se nota es la elección de términos fuertes. Abundan los sustantivos enérgicos para denunciar las consecuencias de la trata en África: «azote, desolación, horrores, miserias, mal» (pp. 20-21). Estos sustantivos vienen reforzados por adjetivos vigorosos que a menudo toman la forma del superlativo relativo o absoluto en «ísimo»: «los actos más horribles de fraude y violencia» (pp. 25-28); la trata es «un pecado gravísimo» (p. 117). Una de las palabras-claves más repetidas es el sustantivo «horror» o los adjetivos derivados: «horrendo, horrorizado». La trata es un «horrible abuso, horrible comercio» (pp. 75, 87). Si los horrores se denuncian con palabras muy enérgicas, es también el caso de los verdugos, asimilados a los piratas; «piratas y ladrones, piratas y asesinos» (p. 39, 125, 73). Vienen opuestos a las víctimas en un juego de antítesis que hace hincapié en la violencia y la culpabilidad de los primeros y la debilidad y la inocencia de los segundos: «pobres Africanos, infelices Africanos... pobres e ignorantes, los débiles e indefensos» (p. 136, 137, 127). Esta debilidad, a menudo recalcada, expresa una tendencia profunda de Blanco White: su predilección por los oprimidos. Ciertas palabras-claves o sus equivalentes sirven para poner en evidencia la responsabilidad de los europeos en la trata y su único móvil; es lo que manifiesta la frecuencia de la pareja «víctima-codicia»: «víctimas de la codicia europea, víctimas de la avaricia europea» (p. 31, 122-127). Todavía más notable es la frecuencia de los términos abstractos referentes a la moral. Blanco White denuncia la injusticia en nombre de ciertos valores morales en los cuales cree profundamente: «humanidad, justicia, razón, honor, virtud», palabras muchas veces recalcadas por la tipografía o colocadas en antítesis: «la virtud y la injusticia» (p. 77, 84, 87).

Este léxico, muy revelador por sí mismo de una voluntad de eficacia, se utiliza, gracias a distintos medios estilísticos, para conseguir una amplificación de la idea. Amén de la repetición, conviene notar la importancia de la enumeración, por ejemplo en la recapitulación de las consecuencias de la trata en África (p. 127). La enumeración puede reforzarse por el paralelismo para amplificar, de modo conmovedor, el sinnúmero de vidas humanas aplastadas por la trata: «el tráfico que

causa tantas muertes, tantos robos, tantos tormentos a criaturas humanas...» (p. 124). Muchos de los medios estilísticos de que acabamos de hablar son los de la oratoria sagrada y llevan el sello del ex-predicador de la catedral de Sevilla. Blanco White los utiliza sin ningún énfasis, pero sí con una verdadera elocuencia, que brota de una indignación sincera. Anima la obra entera un estilo fluido y vivo que a menudo traba con el lector un diálogo en que se suceden los apóstrofes, los giros imperativos, interrogativos, exclamativos. Todo eso dramatiza el discurso y le da una especie de arranque, de urgencia y de espontaneidad (pp. 14, 19, 20, 38, 80-82, 135-136).

Pero lo que da al estilo su mayor fuerza es que expresa una sensibilidad excepcional. En el fondo el *Bosquexo* es el testimonio de quien, incluso cuando está lejos del teatro del dolor y de la muerte, percibe los sufrimientos, siente en su ser los tormentos y la humillación, «padece con» las víctimas y apela a la compasión de sus compatriotas. Aunque el «yo» no aparece nunca explícitamente, el autor está siempre presente, con la expresión de una profunda piedad por los oprimidos. Como lo recordó más tarde, al redactar el *Bosquexo* «tan vivamente me afectaron los conmovedores sucesos que relataba que las páginas de mi manuscrito se empaparon de lágrimas»[61]. De este trastorno físico –«lágrimas, náusea, estremecimiento»– encontramos indicios apuntados en el mismo texto: «la historia que va a empezar... no se podrá leer sin lágrimas» (pp. 48, 54, 60, 67). El arte de Blanco White consiste en comunicarnos sus sentimientos y hacernos partícipes de su emoción con estilo vigoroso y sencillo. La tonalidad afectiva del discurso se traduce por la frecuencia de los párrafos exclamativos que pueden expresar la compasión por las víctimas:

> ¡Ochenta mil criaturas humanas arrancadas de su tierra, privadas de sus padres, hijos y hermanos... ellos, sus hijos y los hijos de sus hijos para siempre! (p. 31)

o también la amargura, la exasperación y la ira frente al cinismo y a la codicia de los hacendados (p. 133), pues Blanco White no se contenta con manifestar su compasión por los negros; acusa a sus verdugos; no desprecia el insulto; no sin cierta valentía, se atreve a publicar el nombre del agente inglés de los traficantes habaneros establecido en Sherbro en Sierra Leona; sabe lanzar contra los hacendados fórmulas tremendamente acusadoras. Con todo su arma más eficaz es la ironía, que maneja naturalmente jugando con todos sus matices. Puede ir del humorismo alusivo a la socarronería, pero las más de las veces tiene el tono del sarcasmo indignado o amargo, como cuando por ejemplo censura la inhumanidad y la avaricia de los negreros:

[61] *Blanco White a W. Bevan,* op. cit. *p. 174.*

Un salteador de caminos ¿no será imagen de la inocencia, comparada con tales hombres? (p. 73).

Basta lo dicho para que se pueda formar una idea de los medios estilísticos más notables que Blanco White ha utilizado para reforzar la eficacia de su requisitoria.

El *Bosquexo* es una obra convincente y apasionada, porque viene del corazón y va derecho al corazón. Blanco White rechaza la explotación literaria del tema, pero en él el estilo se identifica con el hombre. Sabe que toda lucha por una gran causa nace del sentimiento, de la fuerza de simpatía que nos enlaza con los otros hombres; sabe que el escritor debe, por la expresión de su convicción personal, alcanzar en el alma del lector esa cuerda de la humanidad universal. Por eso este excelente escritor evita el estilo pulido, pero tiene talento para comunicar sus intuiciones humanistas y sus sentimientos con una elocuencia natural, persuasiva, a la que es difícil resistir. Es precisamente porque lo llevan la razón, el amor a la justicia, la indignación o la ira, por lo que el *Bosquexo* adquiere su poder de convicción: el que brota de la sinceridad.

V

La obra se publicó en los primeros meses del año 1814 por la African Institution; el coste de impresión fue 65 libras esterlinas, 12 chelines, 6 peniques[62]. No se conoce la cifra exacta de la tirada, pero si se supone que correspondía a las necesidades de la asociación, se puede pensar que alcanzó unos 500 ejemplares[63].

Sería interesante saber si el *Bosquexo* tuvo influencia en España. Uno se inclinaría a contestar negativamente, teniendo en cuenta que en 1840 Blanco White afirma que no ha visto más que un ejemplar, pues «toda la edición la habían embargado y destruido los Españoles interesados en mantener la trata»[64]. En el mismo sentido, una nota en el margen de un ejemplar en Inglaterra indica:

Según informes del consignatario de nuestra casa en Gibraltar, anda por Londres un antiguo canónigo real de la Catedral de Sevilla, que lanzó la revista *El Español* y parece ser también el autor de este opúsculo, que se ha man-

[62] Reports of the Committy of the African Institution, *vol. 1-21, London, Ellerton and Henderson, 1807-1821,* 9th Report, *1815, p. 26.*

[63] *Véase nota 68.*

[64] A short notice.

dado retirar de todas las librerías, comprando la edición completa por medio de terceros[65].

Sin embargo si se examina el contexto abolicionista en que se integra el *Bosquexo,* otros documentos tienden a probar lo contrario. Entre 1814 y 1817, paralelamente a la campaña diplomática que lleva el gobierno inglés para instigar a España a que prohiba la trata, desarrolla, en colaboración estrecha con los abolicionistas, una campaña de información y de propaganda para sensibilizar las esferas dirigentes de Madrid. Todo eso acabaría en el tratado de 1817 y un voto de las Cortes en 1821. En estas circunstancias la obra desempeña un papel particular. Recordemos que después del restablecimiento del absolutismo y de la censura en mayo de 1814, ya no es posible promover la abolición movilizando la opinión por medio de la prensa. Todas las decisiones dependen del Rey y de los medios allegados al monarca. Eso es lo que han entendido perfectamente los abolicionistas y el Foreign Office: a este nivel actúan y distribuyen el *Bosquexo.* Entre 1814 y 1816, parece que los abolicionistas, como lo reconocen, tuvieron dificultades para difundir la obra en España y sus colonias. Pero en octubre-noviembre de 1816 consiguen introducir una cantidad importante de ejemplares en la capital[66]. En Madrid, en efecto, el embajador inglés, Vaughan, amigo de Blanco White, desarrollaba una campaña para contrarrestar la poderosa oposición cubana e informar al Rey, a los ministros y a los consejeros que «todos, según él, ignoran los horrores del tráfico o están insensibles a ellos»[67]. Con objeto de sostener su campaña psicológica, escribió a Londres para pedir ejemplares del *Bosquexo.* El 24 de octubre de 1816, Thomas Harrison, Secretario de la African Institution, propuso a Hamilton, Subsecretario de Estado en el Foreign Office, doscientos ejemplares de la obra. El 25 de octubre, Hamilton acepta la oferta y precisa que «se enviarán a Madrid y se pondrán cuanto antes a la disposición del Sr. Vaughan». Hay que creer que no bastaron, pues el 11 de noviembre Harrison ofreció otros trescientos que tomaron el mismo camino[68].

Cuando Vaughan contaba con el *Bosquexo* para apoyar su acción e informar a los consejeros sobre el problema, no se equivocaba. En su informe de 1817, aludiendo al envío de noviembre de 1816, los directores de la African Institution señalan que «se pidieron más ejemplares, los cuáles fueron suministrados a las personas cuyo peso e influjo en los

[65] *Cascales, Antonio,* Crónica londinense del Rvdo. Blanco White, *Anaya, Madrid, 1994, p. 186. Se trata de una novela, pero cita a menudo documentos auténticos.* Se non è vero...
[66] *8th Report, 1814,* op. cit. *p. 20, 11th Report, 1817,* op. cit. *p. 4-5.*
[67] *Vaughan a Castlereagh, n° 61, 23-VII-1816, FO 72/186, Murray,* op. cit. *p. 61.*
[68] *Correspondencia entre Thomas Harrison y W. Hamilton, oct. nov. 1816, FO 72/195.*

Consejos de España, van a llevar rápidamente a la total abolición de la trata por España... Tienen buenas razones para pensar que la impresión producida sobre los principales miembros del gobierno español por la lectura del *Bosquexo* fue sumamente favorable a la causa de la abolición»[69]. El 23 de septiembre de 1817 se firmó en Madrid un tratado entre Inglaterra y España que «prohibía a los Españoles el tráfico ilícito de los esclavos», mediante 400.000 libras esterlinas pagadas por Inglaterra[70]. En 1818, los directores se felicitan de este acuerdo, que atribuyen a la acción del gobierno y a la influencia positiva del *Bosquexo,* cuyo impacto recalcan: «en particular a la impresión producida en muchas personas influyentes en los Consejos de España por la lectura del tratado de Blanco White sobre la abolición de la trata»[71].

Así pues está claro que, financiado por los abolicionistas de Londres, difundido por ellos y la embajada inglesa en Madrid, el *Bosquexo* llegó a ser el mejor instrumento de propaganda de que se valieron para sostener su campaña común y movilizar a las élites dirigentes en favor de la abolición[72]. Es verdad que los motivos decisivos que llevaron a España a la abolición fueron sobre todo pragmáticos y materiales; las negociaciones que la precedieron fueron un asqueroso regateo que poco tenía que ver con los principios de humanidad. Sin embargo se puede afirmar que Blanco White fue sin duda el primer escritor que introdujo en España las ideas abolicionistas y contribuyó a promover la abolición. No es exagerado pretender que creó un movimiento favorable a la causa, en un sector limitado, pero influyente, de la sociedad española, movimiento que preparó los espíritus, dentro del mismo gobierno, al decreto de 1817.

Esta conclusión parece confirmada por un documento que nos llamó la atención por la curiosa concordancia de ideas –a veces de forma– con el escrito de Blanco White, aunque éste no se cita nunca. Documento muy original porque manifiesta claramente la penetración de las ideas abolicionistas en las esferas gubernamentales. Se trata de un informe del Consejo de Indias, 19-II-1816, anterior es verdad a la difusión en masa del *Bosquexo,* pero nada excluye que Vaughan distribuyera unos ejemplares antes de octubre de 1816. Este informe expresaba la opinión de la mayoría de los consejeros; una minoría que representaba los inte-

[69] *11th Report, 1817,* op. cit. *pp. 4-5.*
[70] *Ese tratado estipulaba la abolición de la trata al Norte del Ecuador y preveía su abolición total el 30-V-1820. AHN, Estado, Leg. 8031/11 nº 3. Fernando VII decidió que las 400.000 libras servirían para financiar una expedición militar en América. Murray,* op. cit., *pp. 52-71; Artola,* op. cit. *p. 316.*
[71] *12th Report, 1818,* op. cit. *pp. 31-33.*
[72] *Hubo otro folleto abolicionista sobre España y sus colonias, debido a James Stephen, cuñado de Wilberforce, pero no tuvo la resonancia del* Bosquexo; Slave Trade of Spain in Northern Africa, *London, 1816, 10th Report, 1816; Murray,* op. cit. *pp. 62, 344 nota 69.*

reses cubanos encabezada por Arango se opuso; la mayoría replicó y mantuvo su dictamen; Ceballos, contrariamente a los usos, decidió en pro de la minoría[73].

Este documento es excepcional por la solución propuesta y la argumentación que la sostiene. Entre los informes del Consejo de Estado o del Consejo de Indias que hemos examinado, es el único que recomienda la abolición inmediata y total de la trata –sin condición de compensación financiera de Gran Bretaña– y espera de esta medida el mejoramiento de la suerte de los esclavos; el único que da la primacía a los principios de la moral y de la religión; el único que recalca el problema planteado por el aumento de la población de color en Cuba; el único que se atreve a refutar las tesis de los hacendados cubanos en nombre de los principios y de una sabia política; y sobre todo es el único en que se alude a las realidades concretas de la trata. Se reconoce aquí todo lo que hace la originalidad del *Bosquexo:* solución, argumentos, jerarquía de éstos, información. La importancia del documento, tan favorable a las tesis abolicionistas, no se le escapó a Wilberforce que seguía atentamente los efectos de la campaña en España[74]. Tampoco se le escapó a un historiador español que ve en él la prueba de que se habían abierto «gran camino entre los elementos oficiales españoles las ideas abolicionistas»[75].

Si se profundiza la comparación en el detalle entre el informe y el *Bosquexo,* se comprueba que, a pesar de diferencias evidentes, hay muchas coincidencias de ideas y argumentos, incluso de forma, demasiado para que podamos mencionarlas todas aquí. Limitémonos a señalar las más patentes. Los consejeros recomiendan la abolición radical, utilizando la misma imagen que Blanco White: «que de una vez se corte de raíz el tráfico», «el mal que queremos cortar radicalmente» (f. 8, *Bosq.* p. 135). Hacen el bosquejo histórico de la trata por España, mostrando que la había permitido la Corona no sin gran repugnancia, lo que destruía el argumento jurídico de los cubanos, fundado en la historia (ff. 9-21, *Bosq.* pp. 94-97). Desde el punto de vista moral, condenan la trata como un comercio intrínsecamente perverso: «un comercio execrable por su naturaleza misma hecho de la sangre de nuestros hermanos» (f. 6, *Bosq.* p. 23, 142). Este tráfico reduce a los hombres a la condición de bestias o de géneros con el pretexto de que son de color distinto o tienen un grado menor de civilización (f. 6, *Bosq.* p. 2, 25, 33, 78, 134, 137).

[73] Informe del Consejo de Indias concerniente la cuestión de la abolición del comercio de Negros, *Madrid, 15 de feb. de 1816, AGS Estado, Leg. 8310. Este legajo consta del informe del Consejo, un dictamen de la minoría, una réplica de la mayoría. Para más comodidad, hemos numerado los folios de 1 a 90.*

[74] *Wilberforce a James Stephen, 1816, Coupland R.,* Wilberforce, *London, 1823, p. 448.*

[75] *Bécker J.,* Historia de las relaciones exteriores de España, *Madrid, 1924, I, p. 425 nota.*

Antes de mostrar que la trata es contraria a la religión, cuidan mucho de precisar que ésta no exige la abolición de la esclavitud (ff. 22-23, *Bosq.* p. 118). Subrayan que los europeos no tienen otro móvil que el interés, casi en los mismos términos que Blanco White (f. 23, *Bosq.* p. 8). Hacen la pintura de los negros arrancados a sus familias y a su país con detalles y vocablos que revelan que se acuerdan del *Bosquexo* (f. 23, *Bosq.* p. 22, 75). Evocan los sufrimientos de los negros durante la travesía con un tono de compasión bastante extraño en un documento administrativo; parecen recapitular, en un escorzo sorprendente y conmovedor, los horrores del negro viaje relatados por Blanco White (ff. 23-24, *Bosq.* pp. 56-69). Desde el punto de vista religioso, están escandalizados (f. 24, *Bosq.* p. 120). Acuden a Santo Tomás para mostrar que la trata es contraria al derecho natural; denuncian el argumento de la evangelización como una hipocresía que disimula el interés. Por fin, plantean el problema del fin y de los medios casi con las mismas palabras que Blanco White –y Las Casas–:

> ...no es tampoco lícito en sana teología hacer males para que redunden bienes... además de que la Religión Católica, según ella misma nos enseña, debe ser persuadida y abrazada por convencimiento y no por violencia y engaño (f. 24).

Si se añade que, desde el punto de vista político, prevén revueltas, previsiones que apoyan por la «experiencia» del pasado y especialmente de Santo Domingo, parece que estas coincidencias son demasiado numerosas para ser fortuitas. No cabe duda de que, entre las fuentes muy variadas de que disponían los consejeros, el *Bosquexo* constituye una privilegiada que los sensibilizó al problema, suministrándoles una parte de su información y orientando su reflexión crítica. Repetimos en efecto que nunca hemos encontrado denuncia tan virulenta ni detalles tan concretos sobre la trata, en las actas del Consejo de Estado por ejemplo, algunas de las cuales recomendaban la abolición.

La carrera del *Bosquexo* no debía de parar ahí. En España, en la época del Trienio, tuvo una influencia positiva en el voto de abolición de la trata por las Cortes, el 23 de marzo de 1821. Eso es lo que recalcan los abolicionistas de la African Institution, cuando se felicitan de que la obra de Blanco White «que ya había contribuido mucho» al tratado de 1817, «ha desempeñado también un papel en el reciente decreto que tiende a hacer la abolición más completa»[76]. En Portugal aprovecharon la revolución liberal de 1821 en Oporto, para «difundir una información sobre la naturaleza real de la trata». Estimando «que el *Bosquexo* había sido útil para ilustrar el espíritu público en España y promover la causa de la abo-

[76] *16th Report, 1822,* Missionary Register, *p. 280; Murray,* op. cit. *pp. 82-83.*

lición», mandaron traducir la obra al portugués, traducción ampliamente difundida en Portugal: se trata de *Bosquejo sobre o comercio em escravos,* Londres, 1821[77].

Incluso en Francia, el *Bosquexo* penetró en los medios abolicionistas donde se conocían los servicios que Blanco White había prestado a la causa. En 1840, el Institut d'Afrique, sociedad antiesclavista de París, le rindió homenaje y lo nombró vicepresidente. Con este motivo se le pidió un ejemplar de su obra, a lo que contestó él mandando el único que pudo encontrar en los archivos de la African Institution[78].

VI

Si, para terminar, se procura situar a Blanco White en la historia del abolicionismo en España se puede decir que fue a la vez un precursor y un heredero. Mientras que, en el siglo XIX en Francia y en Inglaterra, el público no ignora las realidades de la trata, pues existe una copiosa literatura sobre el tema, no es el caso en España. Pocos son los escritos que lo tocan: sólo unos espíritus ilustrados –Bernardo Ward y Cadalso en el siglo XVIII, Antillón en 1802– habían aludido a él, sea incidentalmente sea en obras de alcance y de público limitados[79]. En estas condiciones, el *Bosquexo* aparece a principios del siglo XIX como la obra a la vanguardia del combate contra la trata; por primera vez gracias a él, los españoles conocieron el género de comercio en que su país estaba comprometido[80]. El *Bosquexo* es la primera obra que contribuyó a situar el problema de la trata en su verdadero terreno en España: el de una toma de conciencia moral, política y religiosa que llevaría a las primeras medidas abolicionistas de 1817 y 1821. Estas decisiones tuvieron un alcance real limitado –el tráfico duraría todavía muchos años–. Con todo no cabe duda de que fueron significativas de esta toma de conciencia y abrieron la vía a la marcha hacia la abolición de la trata y de la esclavitud a fines del siglo.

Por otra parte, de la misma manera como Las Casas había llevado el debate en favor de los indios describiendo muy concretamente los abu-

[77] *15th Report, 1821,* op. cit. *pp. 25-27; 16th Report, 1822, M. R. p. 280.* Bosquejo sobre o comercio em escravos, e reflexoes sobre este tráfico considerado moral, política y cristianamente, *Ellerton and Henderson, 1821, 4° pp. VII-98.*

[78] A short notice.

[79] *Bernardo Ward,* Proyecto económico, *1779, véase Sarrailh J.,* L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle, *París, 1964, pp. 507-508. Cadalso,* Cartas Marruecas, *Madrid, 1950, Clásicos Castellanos, Carta IX, pp. 38-49, 45.*

[80] *Sin duda gracias a* El Español *las ideas abolicionistas penetran en la Península. En marzo de 1812, bajo el título «Variedades»,* El Redactor General *publicó* in extenso *el artículo «Sobre las facultades intelectuales de los negros»,* Esp. *n° 19, sin indicar el autor ni el origen.* R.G., *26-28-III-1812.*

sos o las atrocidades de la conquista, y denunciándolos en nombre de los principios filosóficos y teológicos del siglo XVI, así Blanco White obliga a los españoles de su tiempo a mirar las realidades de la trata y las denuncia en nombre de los mismos principios, mostrando que los sufrimientos físicos y morales de millares de hombres escandalizaban la conciencia humana y cristiana y no podían tolerarse más a principios del siglo XIX. ¿Cómo no ver en él a un heredero espiritual de Las Casas?

Advirtamos a este respecto que tenía predecesores aunque se ignora si los conocía. Existía en los siglos XVI y XVII una corriente de protesta de unos teólogos, dominicos o jesuitas, que con ideas similares a Las Casas, a menudo apoyándose en el tomismo, habían condenado la trata de los negros contraria al derecho divino y humano y habían denunciado el argumento hipócrita de la evangelización. Estos teólogos fueron *vox clamans in deserto;* la trata duró más de trescientos años a pesar de cuanto pudieron decir; incluso la Iglesia tenía demasiados intereses en el tráfico[81]. Eso es lo que la minoría de los consejeros de Indias, portavoz del grupo de presión cubano, se complace en recalcar con cierta socarronería para replicar a la mayoría que, fundándose en el tomismo, afirmaba que la trata era injusta e inhumana[82]. Blanco White se inserta en esta corriente, más radical según Sala-Molins que la corriente filosófica o revolucionaria francesa. Tiene el singular mérito de haber lanzado una protesta análoga en el mismo momento en que podía ser eficaz. Se oyó en efecto por dos razones: la primera es que se fundaba en un sistema de pensamiento común a las élites de España que superaba las discrepancias políticas; la segunda es que estas élites parecían dispuestas entonces a entender este tipo de discurso: es el momento en que la ideología de la trata está en crisis y comienza la era de la mala conciencia.

El *Bosquexo* es una obra única en su género en la literatura española del siglo XIX. Obra moderna y generosa por la protesta humanitaria, el

[81] *Se piensa en Domingo de Soto,* De justitia et jure *(1553), Bartolomé de Albornoz,* Arte de contratos *(1573), Alonso de Sandoval, Luis de Molina, Diego de Avendaño, que argumentan del mismo modo, en la lógica de la doctrina lascasiana. Zavala, Silvio,* Filosofía de la Conquista, *México, 1972, p. 99, pp. 221-261, cit. por Louis Sala-Molins,* op. cit. *pp. 70-71 nota 45. Sobre Domingo de Soto véase Mahn-Lot, M.,* op. cit., *p. 62. Véase también: Milhou, Alain, «Las Casas. Prophétisme et millénarisme»,* Études, *I-III-1992, pp. 393-404; Bénassy - Berling M.C., «Alonso de Sandoval, les jésuites et la descendance de Cham»,* Études sur l'impact culturel du Nouveau Monde, *L'Harmattan, París, 1981, pp. 49-60.*

[82] *«Bastaría decir para refutarla que las autoridades en que se ha querido apoyar no tuvieron aceptación ninguna en la época que pudiesen tenerla, ni sirvieron de estorbo para que los Gobiernos más ilustrados de Europa autorizasen el tráfico de Negros con sus leyes... Las mismas órdenes religiosas cuyo hábito vistieron esos Escritores han posehído grandes haciendas sin haber escrupulizado nunca de la esclavitud de los Negros: prueba irrefragable del poco aprecio que se ha hecho de tales opiniones.» Dictamen de la minoría,* doc. cit. *ff. 66-67.*

rechazo del racismo, la reivindicación apasionada de la libertad y la dignidad. Obra penetrada de una tremenda y ardiente lógica y de una intuición profética. Es difícil imaginar a los partidarios de la trata persistiendo en la misma postura después de haber arrostrado las ásperas verdades expresadas con tanto ímpetu y rigor. Ímpetu y rigor que nos conmueven todavía hoy, y conservan al *Bosquexo,* en la actualidad, su fuerza de impacto.

André Pons*

* *Los dos primeros capítulos de este trabajo se publicaron en los números 559 y 560 de* Cuadernos Hispanoamericanos.

Tánger, ruina de la modernidad

I

En el principio del siglo y de la novela del siglo está Conrad[1], en el principio de lo que podría decirse de la literatura y el viaje está Conrad. Conrad, Congo, Kafka[2]. Preferimos decir que en el principio, siempre, está Kafka. Kafka comenta en una carta a Max Brod su sueño de «ver a través de la ventana campos de caña de azúcar y cementerios mahometanos». Un sueño, como se *ve*, que es todo un sueño: condensa la caña de azúcar y el cementerio mahometano en una sola imagen, que es la imagen del exotismo[3], puro, quimérico, simple: lo que hay que ver.

Pero también está este relato de Kafka. Se llama «La partida» y dice:

Ordené sacar mi caballo del establo. El criado no me comprendió. Fui yo mismo al establo, ensillé el caballo y monté. A lo lejos oí el sonido de una trompeta, le pregunté lo que aquello significaba. Él no sabía nada, no había oído nada. En el portón me detuvo para preguntarme:

–¿Hacia dónde cabalga el señor?

[1] *Un poco antes, también, podría decirse, están Gustave Flaubert y Henry James. Pero es otro comienzo, que lleva la novela en otra dirección, tal como puede leerse en mi «Utopías de dos umbrales»,* Filología: *XXIX: 1-2, Buenos Aires.*

[2] *Conrad trabajó para los belgas en el Congo. También lo hizo Joseph Loewy, tío de Franz Kafka. Cfr. el bello libro de Anthony Northey* El clan de los Kafka, *Barcelona, Tusquets, 1989.*

[3] *Dos figuras garantizan el punto de vista exótico. El extranjero (un «yo mismo» en tanto que escritor) y el viajero (el que vuelve a contar). El exotismo tendría, así, tres tiempos en relación con las articulaciones de lo mismo y lo otro. Para el siglo XVIII* lo otro *está en el mundo y el viaje resulta, así, una literatura* ready-made. *¡Viajemos, viajemos!, exclama el iluminista. La literatura aparecerá por sí sola. El siglo XIX opera por inversión: el persa en París (extranjero y viajero) se vuelve el francés en Persia. Una vez codificado el punto de vista (es decir, una vez establecido el género), el «exotismo» se convierte en mercancía, se comercializa (de punto de vista pasa a ser un mero contenido). Y durante el siglo XX, una nueva inversión, producto de los fervores nacionalistas. El persa vende al lector francés una Persia «persa», del mismo modo que el «mexicano servicial» vende un México auténticamente latinoamericano. Paradójicamente, se trata de un exotismo que prescinde del movimiento. Lo que se llama* boom. *Seguimos, en estas ideas, a César Aira en «Exotismo»,* Boletín de teoría y crítica *(Rosario: 1994).*

–No lo sé –respondí–. Sólo quiero irme de aquí, solamente irme de aquí. Partir siempre, salir de aquí, sólo así puedo alcanzar mi destino.

–¿Conoce, pues, su destino? –preguntó él–.

–Sí –contesté yo–. Lo he dicho ya. Salir de aquí, ése es mi destino[4].

De modo que el deseo de viajar es doble, o contradictorio, o complementario: por un lado, *salir de aquí*, por el otro, *ver cementerios mahometanos*.

En el punto en que literatura (por decirlo de algún modo que podría ser también: relato, o novela) y viaje se articulan, lo que se ve es la articulación de *lo mismo* (aquí) con *lo otro* (el cementerio mahometano). Y, teniendo en cuenta las tensiones que Kafka propone, dos modelos de identidad: un modelo de fuga y un modelo de retorno.

Naturalmente, el viaje y el cuento del viaje son mucho más que esos modelos de identidad. Pero conviene empezar por aquí dado que, por razones de tiempo (siempre, en el viaje, el tiempo *cuenta*), es aquí, precisamente aquí, donde terminaremos: dos modelos de identidad estética, dos modelos de subjetividad literaria, alrededor de un mismo escenario: Tánger, ruina de la modernidad, en las versiones más o menos contemporáneas de Paul Bowles y de William Burroughs.

II

Se trata de la narración. La narración, ha dicho Benjamin, es efecto del viaje. Cuando esa relación se mediatiza, lo que aparece es, por ejemplo, la novela. La articulación *lo mismo/lo otro* de la que hablábamos más arriba es, en definitiva, una articulación del punto de vista, sobre todo cuando el viaje constituye relato, es decir: casi siempre.

Es por eso que me gustaría «hacer escala» en una tipología de los viajes que dominan la imaginación literaria de este siglo. Ya lo hemos anticipado: en un nivel de gran generalidad habría dos grandes modelos de viaje: el viaje como fuga, el viaje como retorno. En ambos casos, lo que queda afectado es algo de la mirada y algo de la subjetividad.

Por eso puede hablarse de Tánger (o cualquier otro destino) como un *escenario* en el sentido más teatral del término: espacio de entrecruzamiento de miradas y subjetividades. Lo que ve el actor es diferente de lo que ve el espectador no sólo por una obvia variación posicional, sino

[4] *Incluido en* La muralla china, *Madrid, Alianza, 1990.*

que pertenecen a diferentes órdenes (el *escenario* funciona, allí, como barra de la significación)[5].

Algunos ejemplos obvios y ya suficientemente transitados por la crítica: el viaje en Kafka y en Melville[6] responde al modelo de la fuga. Pero también el imaginario infantil del viaje (el viaje como rapto)[7] responden al mismo imperativo: *salir de aquí*. El modelo de retorno aparece con mayor solidez en el discurso (global) del colonialismo y el orientalismo como disciplina. También en los desencantos de Huxley y en la ciencia ficción. En un caso, el que viaja se vuelve extranjero para siempre. En el otro, el que viaja, viaja precisamente para no ser un extranjero nunca.

III

Pero hay otras tipologías posibles. La literatura occidental es una literatura del camino. El viaje es una fiebre que se llama *peregrinación*, desde los *Canterbury Tales*, las irreverencias hagiográficas de los goliardos o los desplazamientos, en América, de los funcionarios coloniales. ¡Cuántos delirios[8], es decir, cuánta literatura se produjo en caminos semejantes! Y sobre todo, cuántos puntos de vista se cristalizaron por esos caminos primitivos. La peregrinación ha funcionado, históricamente, como matriz de constitución de comunidades imaginadas, de subjetividades y de relatos.

En el principio, fue el camino. Y el Renacimiento impone la toma de conciencia (porque el Renacimiento es muy analítico, y muy formal) de la novedad y el viaje como matrices de lo estético. El viaje a Roma reemplaza el viaje a Santiago precisamente porque recupera una cierta temporalidad (ligada con la antigüedad clásica) que viene a constituir *la naturaleza del hombre*. El gran viaje barroco es ya desmesurado porque contiene la idea de Infinito como lo otro absoluto. El modelo es, claro, el viaje de Colón, que precede y diseña el viaje barroco.

[5] *En un escenario se cruzan la mirada de la ficción (la del público que mira la ficción) con la mirada de la no ficción (la del actor que ve al público). Pero también se articulan una subjetividad construida (delimitada, precisa, visible) con una subjetividad no construida (amorfa, imprecisa, invisible). Uno de los grandes temas del teatro de Beckett es precisamente éste. En* Días Felices, *el habla interminable e inconsecuente de Winnie está planteada en ese límite. En* La última cinta de Krapp *se propone una regresión al infinito de la escena de escucha y comprensión. En ambos casos, miradas y subjetividades se plantean en un punto crítico. Para mayores precisiones, cfr. Anne Ubersfeld,* Semiótica teatral, *Madrid, Cátedra, 1993.*

[6] *Cfr. los textos de Deleuze y Guattari dedicados a estos autores.*

[7] *Pienso en la versión de R. Scherer y G. Hocquenghem en* Co-ire. Album sistemático de la infancia. *Barcelona, Anagrama, 1979.*

[8] *Por ejemplo, «La cruzada llamada de los niños» de 1212, según el relato de los* Annales Mabaccenses, *recogido por Georges Duby en* Europa en la Edad Media, *Barcelona, Paidós, 1986.*

El Renacimiento postula un mundo *conocido y finito* en el cual el viaje instaura una ruta, es decir, la puesta en acto de un mapa. O el mapa como la puesta en discurso de un itinerario. Se trata, en este caso, del modelo de retorno. Por el contrario, el barroco postula un *viaje sin centro*. Colón insiste en que ha llegado a las Indias Orientales y en esa insistencia hace estallar el universo de lo imaginario: las Indias son lo Mismo y también lo Otro, a la vez. Es, ya, la ruina de la representación renacentista del mundo.

América (lo que llamamos América) es un escenario siempre interesante porque es, sucesivamente, lo Otro en lo Mismo (las Indias Orientales) y lo Mismo en lo Otro (las culturas coloniales barrocas). América es, históricamente, un exceso de Europa (un suplemento) pero también es excesiva (un resto: lo que no se puede pensar). Si hay diferencias entre América y Asia o África es esa *interpretación* (para todos hoy, ya obsoleta) de un vacío cultural previo al Descubrimiento. En este punto, el Descubrimiento y la Conquista realizan la utopía del comienzo racional de la Historia, un corte abrupto con el pasado mitológico: lo que se llama un viaje fundacional.

IV

Podría decirse que de Colón hasta hoy la literatura americana es la historia de un viaje: tantos cronistas de Indias, la picaresca de Concolorcorvo, el ya citado Melville. Si el viaje adopta diferentes formas en la América del Norte y la América del Sur es porque en el sur el viaje es más propiamente político: campañas militares de independencia, exilios políticos (desde Sarmiento hasta Martí)[9].

Pero también hay diferencias entre el viaje europeo y el viaje americano, diferencias que encuentran su fundamento material en la técnica y la producción.

Mientras el viaje europeo aparece fundado en el sendero y la conversación (una vez más, los *Canterbury Tales*, pero también el Dublín de Joyce, el camino de Swann, o el de Guermantes) y, por lo tanto, por el intercambio costumbrista, el viaje americano aparece dominado por el carro (la caravana, la nave) y la soledad: *el mundo es una nada*, tanto en Martínez Estrada como en *Alien*. El espacio escandido (o estriado) de Europa se opone al espacio dilatado (o liso) de América. Salvo el caso de Dante y Milton, el viaje europeo tiene, siempre, una escala humana: cruzar un canal, llegar a Tierra Santa, Santiago, en fin, Roma, a donde

[9] *Cfr. Viñas, David:* Literatura argentina y realidad política, *Buenos Aires, CEAL, 1984.*

conducen todos los caminos. Hay una cartografía a la que recurre el viajero para no perderse. Incluso Dante elabora un cuidadoso mapa del Cielo y del Infierno. Por el contrario, el viaje americano se realiza sin mapas y a una escala sobrehumana: atravesar todos los mares, todas las tierras. Y después la Luna, Marte, el hiperespacio y la teletransportación. El viaje americano está dominado por la velocidad y la travesía: *On the Road*[10].

Pero podríamos leer, también, los grandes modelos de retorno y de fuga, como modelos político-culturales: el modelo de retorno equivale, en nuestro siglo, al turismo (práctica de la cultura industrial que estandariza una forma de inversión y de gasto). Y el modelo de fuga encarna en la importación de mano de obra por parte de los países centrales. Y esos flujos de viajeros encuentran, en los mapas, direcciones más o menos estables: del Centro a la Periferia, el turismo, modelo de retorno. De la Periferia al Centro, la importación de mano de obra, modelo de fuga.

Naturalmente, esos itinerarios y esos modelos instauran dos paradigmas de extranjería como ejemplos de mirada social. La mirada del Centro equivale a la mirada del Amo, mientras que la mirada de la Periferia equivale a la mirada del Esclavo.

V

Cada viaje es una máquina de generar sentido[11]. Y los viajes podrían pensarse en relación con cinco variedades, de acuerdo con el sentido que generan.

Por un lado, el *viaje ontológico.* Se propone una ontología de lo Otro en relación con una ontología de lo Mismo, y ambas ontologías se presuponen mutuamente, aún en la pura contradicción. Es Melville, es Ahab, monomaníaco, y su viaje hacia la Nada absoluta. Esa Ballena Blanca que Ahab persigue es lo otro que hay en Ahab pero lo excede. Moby Dick existe sólo en tanto pensamiento de Ahab pero a la vez por ser pensamiento de Ahab es que lo excede: Moby Dick es infinita, o mejor: el Infinito[12]. Hay una conexión entre el animal y Ahab que es propiamente

[10] *Pareciera que el viaje europeo está destinado a un modelo de retorno, mientras que el viaje americano se entiende mejor desde un modelo de fuga: la pérdida y el vacío de sentido, pero serían necesarias otras investigaciones para fundamentar un enunciado semejante.*

[11] *Así lo plantea Benedict Anderson (*Comunidades imaginadas*, México, FCE, 1994), algunas de cuyas hipótesis seguimos.*

[12] *Cito a Emmanuel Levinas, cuyo bello libro,* Totalidad e infinito *(Salamanca, Sígueme, 1987) hubiera merecido mayores desarrollos.*

un devenir: devenir ballena del cazador, y devenir cazador de la ballena[13].

En esos devenires se funda el mito de la inteligencia prehumana (y, por lo tanto, maligna) del animal. Desde Godzilla hasta *Jurassic Park* y los velocirraptores, el mismo mito.

Naturalmente, esta matriz del viaje es muy cercana al modelo de fuga (las identidades, en esos devenires, se aniquilan y ya nadie sabe más qué o quién es). En *L'étranger* de Camus sucede eso, en Kafka sucede eso, en Canetti, sucede eso[14]. Para citar sólo un texto breve y hermoso, un texto de Kafka que lleva por título «El deseo de ser piel roja»[15]:

> Si uno pudiera ser un piel roja siempre alerta, cabalgando sobre un caballo veloz, a través del viento, constantemente sacudido sobre la tierra estremecida, hasta arrojar las espuelas porque no hacen falta espuelas, hasta arrojar las riendas porque no hacen falta riendas, y apenas viera ante sí que el campo era una pradera rasa, habrían desaparecido las crines y la cabeza del caballo.

En esos juegos de desterritorializaciones y reterritorializaciones el viaje opera como un corte de identidades imposibles de reubicar.

Por otro lado, el *viaje de aprendizaje*. En este caso el viaje garantiza la construcción de la identidad. Son las peregrinaciones de Goethe. Pero también los diferentes exilios serían unas formas del viaje de aprendizaje, caracterizado por la acumulación progresiva de sentido (todo lo contrario del caso anterior) y que no puede sino producir literatura realista[16].

En el contexto de la literatura norteamericana, la generación de entreguerras, Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos, serían representantes de una «generación perdida». La metáfora es exacta: se trata de escritores que han perdido el rumbo o la dirección de la literatura americana. Están, por lo tanto, en disposición de «aprender» y por eso viajan: van en busca del pasado de América que sería, imaginariamente, Europa. Al hacerlo, claro, realizan un gesto poco americano porque América no tiene pasado o ese pasado, en todo caso, no es Europa. Paul Bowles, en quien nos detendremos en unos minutos, encarna a la perfección este tipo de viaje y su literatura no puede pensarse sino en relación con estos dispositivos de producción de sentido[17].

13 *Esto puede parecer una cita de Deleuze* (Critique et clinique) *y probablemente lo sea, en un sentido no intencionado. Más estrictamente, es la correlación entre la novela de Melville y algunas hipótesis de Emmanuel Levinas en* Totalidad e infinito, *Salamanca, Sígueme, 1987.*
14 *Pienso especialmente en el texto «Las voces de Marrakech».*
15 *Incluido en* La condena, Madrid, *Alianza, Traducción de J. R. Wilcock.*
16 *Cfr. Bajtín, Mijail. «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo» en* Estética de la creación verbal, *México, Siglo XXI, 1982.*
17 The Sheltering Sky *apareció en Londres luego de ser rechazada en New York. La crítica inglesa, además, reaccionó de manera más favorable que la crítica norteamericana.*

En tercer término, el *viaje bélico*. En este punto el viaje garantiza la conquista territorial, desde ya, pero también el aniquilamiento del Otro: ni devenires, ni disolución de la identidad como en el viaje ontológico, ni acumulación progresiva de sentidos. Es el orientalismo, tal y como ha sido definido por Said[18], es la ciencia ficción (especialmente en sus versiones norteamericanas[19]). El Otro sólo puede ser un puro objeto de representación, y porque sólo puede ser un objeto de representación, garantiza la persistencia de lo Mismo como lo Mismo. En gran parte, el drama de la literatura de Bowles es no poder garantizar esa persistencia de la mismidad.

Contado desde otro punto de vista, el viaje bélico se transforma en el *viaje colonial*. En el viaje colonial el punto de vista es el del Otro: Oscar Wilde en *El fantasma de Canterville*, Conrad en *El corazón de las tinieblas* (ningún otro funcionario podría ser más atípico), Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*, Mohamed Chukri. ¿Cuáles son los sentidos que importan en el viaje colonial, así definido? Por un lado, los modos de acceso a la cultura letrada oficial[20], por el otro la construcción de un punto de vista, el punto de vista del «otro». Es precisamente este tipo de viaje, el punto de vista del viajero colonial, el que mejor liga con los proyectos de literatura menor o con los contenidos de políticas nacionalistas. Usar la lengua del Amo, con los riesgos que eso implica, pero hacer un *uso menor* de esas lenguas. Se trata de deconstruir el punto de vista imperial. Naturalmente, el viaje bélico y el viaje colonial son propiamente políticos y producen textualidades explícitamente políticas, a diferencia de los dos tipos anteriores. Las identidades, aquí, se juegan en relación con otros movimientos de la Historia. Por eso, tal vez, las literaturas coloniales abundan en textos autobiográficos[21] y esas autobiografías funcionan a la vez como el relato de una vida y el relato del Estado o la nación.

Y por fin, un quinto viaje: el *vagabundeo estético*, que responde al *random* de la vida social. Puede incluir algo del viaje bélico y también

[18] *Said, Edward,* Orientalismo, *Madrid, Libertarias, 1990.*

[19] *Cfr. los textos sobre el género incluidos en Link, Daniel (comp.):* Escalera al cielo. Utopías y ciencia ficción. *Buenos Aires, La Marca, 1994.*

[20] *En la ficción autobiográfica de Mohamed Chukri queda fuera del relato cómo un árabe alfabetizado se convierte en un escritor marroquí. Tal vez eso no haya sucedido nunca y Chukri sea un efecto de la industria editorial europea. Cuando más abajo mencionamos la posición de Chukri en relación con la lengua literaria árabe, la comparación con Kafka es inevitable: es Kafka quien puede desarrollar, en relación con la lengua alemana, un proyecto de literatura menor a partir de un uso particular del alemán. No parece ser el caso de Chukri quien, si bien no escribe en el árabe clásico característico de la tradición literaria árabe, tampoco publica en esa lengua (al menos hasta el momento) sino sólo en traducciones.*

[21] *Cfr. el excelente estudio de Roland Spiller «Asimetría y recepción interculturales. El caso de las literaturas del Magreb de lengua francesa»,* Filología, *XXIX: 1-2 Buenos Aires.*

algo del viaje de aprendizaje, pero el vagabundeo se parece sobre todo al viaje ontológico, aunque sin su irremediable destino alucinatorio.

VI

Todo esto, ahora sí, para viajar a Tánger. Hemos dicho que el viaje constituye literatura o, si se prefiere, relato, novela. *Salir de aquí* (modelo de fuga), *ver los cementerios mahometanos* (modelo de retorno). Viaje europeo (sendero y conversación), viaje americano (silencio y vacío). Y diferentes matrices de sentido: el viaje ontológico, el viaje de aprendizaje, el viaje bélico, el viaje colonial, el vagabundeo estético.

Todas estas posiciones van a parar a Tánger[22], ruina de la modernidad. Frente a las peregrinaciones utópicas de comienzos de siglo (Moscú, marco de lo moderno)[23], los viajeros que pasan por Tánger o que permanecen allí jamás encuentran nada que puedan relacionar con las utopías clásicas (estéticas o políticas) del siglo. Truman Capote, Tennnessee Williams, Djuna Barnes, Raymond Roussel, Elías Canetti, Gore Vidal, Cecil Beaton, Juan Goytisolo, Jack Kerouac, Francis Bacon, Joe Orton, entre otros, integran la larga lista de viajeros ilustres. Por una cuestión, nuevamente, de espacio, centraremos este comentario en Paul Bowles y William Burroughs, y sus respectivas novelas, *The Sheltering Sky* (1949) y *Naked Lunch* (1959)[24].

Quien mejor representa el vagabundeo estético es Truman Capote. «¿Tánger? –escribe– Está a dos días en barco desde Marsella, un viaje encantador que te lleva a lo largo de la costa española, y si eres alguien que escapa de la policía, o simplemente alguien que escapa, no lo dudes, ven aquí. (...) Antes de venir conviene hacer tres cosas: vacunarse contra el tifus, sacar los ahorros del banco y despedirse de los amigos –Dios sabe si los volverás a ver. (...) Porque Tánger es una ciudad que atrapa, un lugar sin tiempo; los días pasan más imperceptibles que la espuma en una cascada»[25]. El propio Paul Bowles desarrolla una impresión semejante: «Tánger me impresionó como un lugar de ensueño». En este juego entre el tiempo de la historia y la utopía atemporal, el que queda atrapado no es Capote, sino Bowles, precisamente, en una posición de pasividad ante el sueño, lo Otro.

[22] *Tánger fue declarada zona internacional desde 1923 hasta 1956 (salvo el período 1943-1945, cuando era de jurisdicción española). Según censos de 1971, contaba con 188.000 habitantes.*

[23] *Ver el trabajo de Raúl Antelo «Moscou: marco do moderno», que me ha servido de inspiración.*

[24] *Traducciones españolas:* El cielo protector, *Madrid, Alfaguara, 1991 y* El almuerzo desnudo, *Barcelona, Anagrama, 1989.*

[25] *Tomado de «Tánger, 1950»,* Debats, *46 (Barcelona: 1993).*

Capote vagabundea, escucha historias, las cuenta: es el régimen narrativo del chisme o la anécdota de viaje (formas simples) lo que más se adecua a la voz narrativa del vagabundeo estético. Bowles, que huye a Tánger simulando ser un personaje de Kafka («Cada día –escribe– vivido a este lado del Atlántico era un día más pasado fuera de la cárcel»[26], diseña en realidad su viaje como si fuera un viaje de aprendizaje, según veremos. La mirada propiamente ontológica sobre Tánger está en Canetti, quien no puede ver sino camellos moribundos allí donde los otros ven ensueños, utopías temporales, la vida como una cascada espumosa. Canetti conecta permanentemente con la animalidad y la nada del desierto. El viaje bélico, que necesita de generales imperiales, encuentra en Burroughs, el comandante Burroughs, a su mejor representante. En una carta a Allen Ginsberg, *graciosamente* escribe:

> ¿De qué va esta mierda de la cultura islámica? Algo que he aprendido. Ya sé lo que los árabes hacen todo el día y toda la noche. Se sientan a fumar hierba y a jugar a un estúpido juego de cartas. Y no te creas nunca lo de la inescrutable mierda oriental como la pinta Bowles. Sólo son un montón de ciudadanos charlatanes, chismosos, cortos de mente y perezosos[27].

Por lo menos William Burroughs se toma el trabajo de politizar su relación con esa otra cultura (la injuria, el insulto, son armas propiamente políticas), y por el camino de la politización, lo veremos, se funde con el Otro.

Finalmente, el viaje colonial, representado aquí, en este breve panorama, en el corto texto autobiográfico de Mohamed Chukri, *El pan desnudo*, texto que conocemos, a propósito, gracias a los esfuerzos de Paul Bowles y Juan Goytisolo, infatigables difusores de la nueva narrativa del mundo árabe.

Los modelos (inevitables) de *El pan desnudo* son la autobiografía y el relato naturalista. Mezcla extraña (y un poco anacrónica) porque nunca queda demasiado claro quién cuenta y cómo es que llega a contar. En el naturalismo, se sabe, los horrores del mundo pesan como una fatalidad sobre los personajes: no hay interacción ni evolución posible. Quien cuenta en el relato naturalista suele ser otro, diferente del que padece.

No así en Chukri, quien padece los horrores del Tercer Mundo, los horrores de una vida infame, pero luego, gracias a determinados desplazamientos simbólicos que no analizaremos aquí, accede a la escritura, a la letra, a la institución. No se trata, claro, de la literatura árabe tal y como la literatura árabe se piensa a sí misma. Se trata de una *nueva* literatura (y la defensa que Juan Goytisolo realiza de esta novedad está,

[26] *Cfr. «Carta de Tánger»,* Debats, *46 (Barcelona: 1993).*

[27] *Carta a Allen Ginsberg, reproducida en* Debats, *46 (Barcelona: 1993), pág. 81.*

sobre todo, preñada de culpa occidental), escrita en un árabe coloquial que no es ni el de la literatura clásica ni el de la prensa escrita. Si mucho de la novela de Chukri viene de los tópicos de la literatura árabe, lo cierto es que la mayoría de lo que escribe va a parar a las desgarradas conciencias de los europeos: para ellos, y sólo para ellos, parece estar escribiendo (al menos *El pan desnudo*). Es, en efecto, una forma del viaje colonial lo que lo lleva a Tánger. Pero a tal punto le interesa «mostrar» las verdades de la vida cotidiana de los sectores marginales de Marruecos, que Chukri territorializa y quita a su novela toda potencia política: es pura pedagogía, y pura pedagogía para europeos. La misma operación que, decíamos más arriba, caracteriza al «mexicano servicial» que ofrece a los ciudadanos del Centro exotismo auténtico como mercancía. Si la mirada de Chukri es, en efecto, oriental, también es cierto que mantiene un estereotipo de Occidente.

VII

Del vagabundeo estético de Truman Capote al viaje colonial de Mohamed Chukri, pasando por el viaje de aprendizaje de Paul Bowles, el viaje ontológico de Elías Canetti y el viaje bélico de William Burroughs. Nos detendremos ahora en *The Sheltering Sky* de Bowles y en *Naked Lunch* de Burroughs. Nos importa, porque nos importa la literatura, examinar de qué modo estas matrices de producción de sentido que son los viajes, se inscriben formalmente en las más famosas novelas escritas en (y por) Tánger, el escenario de la ruina de la modernidad[28].

Hay algo que sería la cultura árabe o la cultura islámica. Edward Said ha desmontado el gigantesco dispositivo estereotipizador que el orientalismo, en particular, y el imperialismo, en general, han montado alrededor de esa cultura. Hay, por lo tanto, un *estereotipo de la cultura árabe* (en el Corán, decía Borges, no hay camellos porque no se trata, allí, de los estereotipos). Este estereotipo, una vez más, se combina con diferentes puntos de vista para suministrar cuadros diferentes.

Por un lado, el estereotipo de la cultura árabe se combina con una mirada antioccidental. Es el caso de Juan Goytisolo, que trata de desmontar el

[28] *La modernidad, nos dicen, perece en algún momento de este siglo. Esa irremediable defunción habría sucedido en el momento histórico en que el Tercer Mundo se constituye en una categoría política reconocible. Si, como señala Godard, el viaje a Moscú demuestra que Occidente no puede producir ya nada en relación con las utopías clásicas de Occidente (cfr. Antelo, Raúl,* op. cit.*), el viaje al Tercer Mundo, vendría a denunciar la ruina de la modernidad. No se busca* en otra parte *lo que Occidente debería y no consigue realizar (Moscú, la revolución), sino que se declaran insuficientes las utopías que fundamentaban búsquedas semejantes.*

estereotipo pero no lo consigue porque su objeto sigue siendo, en definitiva, Occidente. Por otro lado, el estereotipo de la cultura islámica se combina con una mirada occidental. Es el caso de Paul Bowles, que mira y describe desde una pura exterioridad. Una y otra mirada son puramente pedagógicas (y por lo tanto, simplificadoras y generalizadoras). Por un lado, supone Bowles, hay que enseñar a los árabes a manejar la tecnología, a usar relojes, a manejarse con dinero, etc. Por el otro, hay que aprender de los árabes (a tomar drogas, a hacer el amor, etc), tal como propone el intelectual Goytisolo[29].

En todo caso, lo Otro no existe sino como una versión (empeorada o mejorada) de lo Mismo. Las dos miradas, en algún sentido, territorializan el exotismo, y por eso mantienen el estereotipo *como* estereotipo.

El comandante Burroughs, porque no reconoce entidad alguna a la cultura islámica, *eso* es para él una no-cultura, mantiene, paradójicamente, una mirada menos imperial, más dialéctica. Tanto Bowles como Goytisolo[30] consideran (de manera implícita o explícita) que la literatura árabe (digamos, en fin, las literaturas del Tercer Mundo) es periférica. Pero ninguna literatura podría ser periférica salvo que aceptáramos que las literaturas responden a la lógica de la hegemonía. Diremos que hay literaturas subalternas, porque corresponden a culturas subalternizadas, pero que en modo alguno son periféricas: cada una de esas literaturas tiene su propio centro y responde a lógicas propias, diferentes de la lógica institucional que Occidente parece reconocer como único patrón de valoración. Burroughs, al hablar de lo Otro no como una versión desmejorada o atrasada de lo Mismo, mantiene la otredad constitutiva de la cultura árabe con sus misterios y sus soles negros.

Nada que aprender: ni en Burroughs ni en Bowles, ni en Chukri se plantea que haya nada que aprender. De estos tres escritores tangerinos (cada uno a su manera *es* un escritor tangerino), el único que parece fundirse con Tánger es Burroughs. Una vez más, lo que importa es el punto de vista que se construye cada vez: fascinado por la cultura europea, Chukri quiere ser Genet, figura que ocupa un lugar central en sus diarios[31]. El imaginario de Chukri constituye a Genet como modelo: pasar, de eso se trata, de la abyección a maestro de las letras. Ninguna imaginación más colonizada que una imaginación semejante.

El punto de vista de Bowles es exterior y elevado. En su famosa «Carta de Tánger», Bowles escribe:

[29] *En su presentación a* El pan desnudo.

[30] *Y aclaremos que no podemos dudar de sus buenas intenciones. Ambos están, en definitiva, presos de un sistema de representaciones.*

[31] *Cfr. Mohamed Chukri:* Jean Genet en Tánger, *Barcelona, Debats, 1993.*

Sería difícil encontrar una ciudad del tamaño de Tánger cuyos habitantes tengan tan poco orgullo cívico o donde haya tal carencia de vida cultural. (...) Creo que [Tánger] gusta particularmente a quienes conservan un sólido residuo de infantilismo en su carácter. Hay un elemento de ficción en la vida vista desde fuera (el único punto de vista desde el cual podemos observarla, no importa cuántos años nos quedemos aquí). Es un mundo de juguete cuyos habitantes, con sus disfraces típicos, juegan el eterno juego de comprar y vender. (...) He tardado más de dos décadas, por ejemplo, en darme cuenta de que la increíble facilidad que tienen los musulmanes para arruinar los objetos mecánicos se debía a otra cosa que la simple incapacidad de comprender los principios de la física; o que su total desafecto a pensar en el futuro era algo más que el resultado de una infantil preocupación por el momento presente combinada con una naturaleza extraordinariamente indolente. Ahora sé que si Alí descompone una máquina a los diez minutos de tenerla en las manos es porque, de una manera profundamente inconsciente, *quiere* romperla[32].

El otro, para Bowles, es como un niño. Punto de vista elevado, pura exterioridad. Burroughs, se sabe, miraba Tánger desde el suelo, tirado entre los papeles desordenados de *Naked Lunch*, para escándalo de Bowles, que lo visitó sólo una vez y escribió su perplejidad ante semejante método de trabajo[33].

The Sheltering Sky y *Naked Lunch* cuentan Tánger y no sólo cuentan Tánger sino que hacen de Tánger un escenario donde la modernidad encuentra sus destinos. Los puntos de vista que eligen son tan radicalmente diferentes que los resultados son dos textualidades que sólo pueden entenderse una como reverso de la otra. Lo que instaura una nueva paradoja, si pensamos que Bowles, integrante de esa fantasmástica «generación perdida», fue reconocido por los *beatniks* como un antecedente o o precursor de sus preocupaciones. Qué leían los *beatniks* en Bowles sería objeto de otro estudio, pero, por cierto, nada podría estar más alejado de las formas de la amoralidad propugnadas por William Burroughs y sus amigos que la rigurosa ética del trabajo que domina toda la producción de Bowles.

De acuerdo con esa ética, Bowles considera la literatura como un orden que debe aplicarse a un desorden: escribir sería marcar el borde de un desborde. Lo Mismo permanece inalterado ante lo Otro, precisamente porque la literatura funciona como un límite definitivo. En Burroughs,

[32] *«Carta de Tánger»,* Debats, *46 (Barcelona: diciembre 1993), pág. 11.*

[33] *Bowles escribe haber visto «las páginas escritas a máquina de una obra que estaba construyendo Burroughs que, durante meses, había estado en el suelo de la habitación del sótano de Bill. A menudo había visto cómo las hojas de papel amarillo eran pisoteadas, y pensaba que tendría que gustarle tenerlas allí, porque si no las recogería». Cfr. «Jean y Paul Bowles en Tánger»,* Debats, *46 (Barcelona: diciembre 1993).*

que no en vano inventa el tejido orgánico no diferenciado[34], lo Mismo se funde con lo Otro, con lo cual se pierden los límites propios[35]. «Esta ciudad –escribe– parece tener varias dimensiones. He sufrido varios incidentes kafkianos»[36]. El «genio» de Burroughs es, en este punto, similar al «genio» de Góngora: la ilegibilidad de sus textualidades puede entenderse como una transposición del ruido urbano.

No hay que insistir demasiado: *Naked Lunch* es un libro informe y todavía debemos preguntarnos en qué sentido se trata de una novela. Tributario a la vez de la cultura de la droga (en la que se funda, tal vez, el «libro rizomático») y de las tensiones entre la cultura oriental y la cultura occidental como estereotipos que hay que desmontar, *Naked Lunch* oscila entre dos polos clásicos de la ficción contemporánea: el polo paranoico y el polo esquizofrénico[37]. Nada de identidades fijas. Ninguna posibilidad de representación. Puras formas del delirio. Lo que *Naked Lunch* explota es el modelo de la ficción al infinito:

> y atrapará –leemos– tu semen como un perro escrutable, se enroscará en tus muslos como una serpiente grande y venenosa y te inyectará una dosis de ectoplasma rancio... ¿Y por qué un perro *escrutable*? (227)

Esa pregunta final introduce a otro narrador, o por lo menos otra voz: la voz del que lee e interroga al que había escrito antes. Así, la enunciación no tiene bordes, o mejor: la literatura se hace cargo del desborde que pretende contar. Es Tánger lo que en *Naked Lunch* se llama Interzonas y es la lógica de Tánger lo que parece dominar la lógica del texto. Hay, en el texto, colectivos como «los musulmanes» y «los árabes», pero porque también hay colectivos como «los licuefaccionistas», los «reptiles», los «emisores» y los «factualistas», esos colectivos no constituyen estereotipo alguno.

Si *Naked Lunch* tiene, todavía, algo que ver con la novela es porque se da en el momento de desintegración de la novela clásica, algo que ni en Joyce, ni en Beckett sucede con la radicalidad que se plantea en Burroughs. Tánger, en *Naked Lunch*, es la ruina de la modernidad porque exaspera (hasta ridiculizarlo) el modelo experimental del texto vanguardista. Si es verdad que Burroughs sostiene, todavía, las grandes uto-

[34] *Deleuze y Guattari otorgarán estatuto teórico al Tejido Orgánico No Diferenciado, al que llaman Cuerpo sin Órganos y al que proponen como un modelo corporal solidario con un modelo de sociedad no funcionalista. Cfr.* Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, *Valencia, Pretextos, 1988.*

[35] *El caso de Chukri es también pertinente: lo Mismo quiere ser como lo Otro. Se trata de la mímesis.*

[36] *«Carta a Allen Ginsberg»,* Debats, *46 (diciembre 1993), pág. 84.*

[37] *Que, en nuestro siglo, constituyen géneros: el polo paranoico va a parar al género policial, el polo esquizofrénico va a parar al relato de ciencia ficción y de terror.*

pías estéticas del siglo, también es cierto que las vuelve irreconocibles. *¡Continuidad entre el arte y la vida!*, aquella divisa hace coincidir en *Naked Lunch* el delirio del drogado con el delirio del texto. Todo lo contrario sucede en *The Sheltering Sky*, donde el delirio del drogado coincide sólo con el delirio del que muere[38].

The Sheltering Sky es el reverso exacto de *Naked Lunch*. Si algo pretende Bowles es garantizar la autonomía de la literatura y el carácter de borde y margen de lo literario entre el orden y el desorden.

No importa demasiado lo que la novela de Bowles cuenta. En algún sentido, se trata de uno de esos «relatos sobre nada» con los que soñaba Flaubert[39]. Tres americanos parten hacia el Sahara. Cada uno actualiza una forma diferente del viaje. Es importante que se trate de personajes: entidades definidas y diferenciadas. Un cierto clasicismo narrativo convive en la novela con hábiles trucos de las últimas promociones. La novela tiene tres partes. La primera parte desarrolla un esquema narrativo de tres actantes: Kit, Port, Tunner. La segunda parte desarrolla un esquema narrativo de dos actantes (Kit y Port). La tercera parte desarrolla la lógica de un solo actante, Kit, sola, y casi, podríamos decir, «ninguna».

Hay una relación inversamente proporcional entre el número (ordinal) de las partes y el número (cardinal) de los actantes. Es, ya, un ordenamiento minucioso, un ritmo: el orden que al caos se impone. Pero además esa inversión refuerza la distancia infinita entre narrador y *personaje* (tratados como «cosas», como «elementos»: toda una ideología de la persona y del destino de la persona en el universo ficcional.

La novela tiene, ¿podía haber sido de otro modo?, treinta capítulos. Imaginemos a un profesional del relato. Imaginemos sus cálculos y sus planificaciones. Treinta capítulos y tres partes: diez capítulos por parte es la solución más obvia. Pero esta distribución ideal es demasiado estática. El profesional sabe que el conjunto de partida no es igual al conjunto de llegada y que una lógica de tres actantes requiere un mayor desarrollo que una lógica de un actante. Hay transformaciones narrativas que afectan a la

[38] *El delirio de Port, moribundo, fue escrito, cuenta Bowles, bajo el influjo del* majoun.

[39] *«Lo que me parece hermoso, lo que quisiera hacer –escribe Flaubert–, es un libro sobre nada, un libro sin atadura externa, que se sostuviera por sí mismo, por la fuerza interna de su estilo, como el polvo se mantiene en el aire sin que lo sostengan, un libro que casi no tuviera asunto o al menos que el asunto fuera casi invisible, si pudiera ser. Las obras más bellas son las que tienen menos materia (...). Creo que el futuro del arte –profetiza Flaubert– está en estas vías». Incluido, entre otros fragmentos, en la edición de* Madame Bovary *de Alianza Editorial (Madrid, 1984), traducción de Consuelo Berges. Un ejemplo más logrado de esta «literatura sobre nada», de un «relato sin materia» es* Salambó, *novela en la cual hay muchos momentos sublimes, pero especialmente un microrrelato perfecto y perfectamente vacuo como el que aquí reproducimos. El relato es vibrante, exacto, y hace un uso del* suspense *que los guionistas de* Indiana Jones *o de* Máxima velocidad *aprovecharán más tarde.* (Salambó, *Madrid, Sarpe, 1984, traducción de H. Giner de los Ríos, págs. 68-69).*

estructura misma de la novela. De modo que una estructura dinámica bien podría ser la siguiente: 15 capítulos para la primera parte, porque son tres actantes, 10 capítulos para la segunda, porque son dos, 5 capítulos para la tercera, porque sólo hay un actante.

Si un principiante hubiera hecho esto, habría exhibido con orgullo su astucia y su talento. Pero la estructura sería, todavía, demasiado mecánica, porque a mayor cantidad de actantes mayor cantidad de relaciones. Y esas relaciones ocupan lugar (en el universo representado, pero también en el texto) y hay que dar cuenta de ellas. Sigamos con nuestro razonamiento. La última parte debe tener 5 capítulos: no hay allí relaciones significativas que contar. De hecho, Kit no puede relacionarse. Es sólo ella y un conjunto más o menos indiferenciado de «árabes», un otro absoluto que constituyen el paisaje para los dramas (occidentales) de la conciencia. Restemos a la segunda parte dos capítulos que podremos destinar a contar las relaciones (complejas) de los tres actantes que ocupan la primera parte. Ahora sí: una primera parte de 17 capítulos para una lógica de 3, una segunda parte de 8 capítulos, para una lógica de 2 y una tercera parte de 5 capítulos para una lógica de 1.

¿Qué enseñanza extraeremos de un esquema semejante? Por un lado que la relación de dos no suma sino que resta (de unos «ideales» diez capítulos pasamos a ocho): entre los dos, Kit y Port, suman menos que cada uno por su lado, lo que precipita la desaparición (necesaria estructuralmente) de uno de los dos. Por el contrario, la lógica del tres multiplica los relatos, las páginas, los capítulos, el cuento. Porque son tres (y cada vez que hay tres hay triángulo) hay mucho que contar[40].

De modo que la fórmula 17 + 8 + 5 = 30 tiene un fuerte valor semántico y estructural. Si esa fórmula pudiera generalizarse, obtendríamos una ideología de la novela, del relato novelesco, como un orden matemático a partir del cual poder contar el caos, el desierto, el vacío de sentido, la nada de la noche.

Esa fórmula existe, se puede deducir de *The Sheltering Sky,* y funciona como una máquina automática para producir relatos: es $N_1 - 3^a = N_2$, donde N_1 es el número de capítulos de los que se parte, N_2 el número de capítulos de destino y a el número de actantes que ocupan los capítulos destino. Un orden armónico decreciente[41].

Esto es una ideología de la forma que permite la esquematización y la producción en serie: los géneros funcionan de ese modo. El *plot* americano,

[40] En la última parte de la novela, Kit, el árabe y las otras esposas no pueden ser tres: las mujeres no alcanzan a constituir terceridad y Kit sólo puede ser tercera en la medida en que cambie de sexo (vista como hombre por las otras esposas es tres, vista como mujer es una más en un continuo). De paso: es el único momento en que la novela se hace cargo del punto de vista del otro (las mujeres, el árabe).

[41] Es decir: $17 - 3^2 = 8$, y $8 - 3^1 = 5$.

el relato industrial, así se piensa. Por razones muy distintas que las que exponíamos a propósito de Burroughs, en *The Sheltering Sky*, Tánger es, una vez más, la ruina de la modernidad.

No es exactamente el modelo flaubertiano el que sigue Bowles, sino su degradación en el relato profesionalizado de la cultura industrial. Lo que se cuenta importa poco, se sostiene como el humo en el aire. El relato funciona sólo gracias a la fuerza estructural de un dispositivo maquinal que regula el ritmo de los acontecimientos y el destino de los personajes.

VIII

Tánger, en las versiones alucinatorias o mitológicas de Burroughs y de Bowles, es la ruina de la modernidad. No un límite o un certificado de defunción, sino sencillamente la ruina: lo que queda como señal de que algo estuvo. Los textos que hemos examinado, *Naked Lunch* y *The Sheltering Sky* se construyen en un mismo escenario: ese escenario tiene nombre de ciudad, y lo que allí se representa es el conflicto entre la experimentación estética y el *ethos* de una avanzada sociedad de consumo. En ese contexto (y tal vez *por* ese contexto) se viaja a Tánger. El viaje bélico, militar e imperialista de Burroughs, paradójicamente, culmina en la construcción de un punto de vista según el cual el Otro sigue siendo Otro y actúa en relación con el que escribe. El punto de vista de Burroughs, a pesar de todo, es sensible al escenario en el que se encuentra. No es que Burroughs escriba de un modo y no de otro. «Este es mi producto comercial –dice, refiriéndose a *Naked Lunch*–. ¿Sabes qué pasa? Es casi como una escritura automática creada por una entidad hostil, independiente, que, de hecho, dice 'Escribiré lo que quiera'.»[42] Bowles, en el mismo escenario (histórico, geográfico y estético) permanece como un espectador, o mejor, como un corrector de estilo. Lo que se había planteado, pues, como un viaje de aprendizaje desemboca en la peor de las miradas bélicas: es el conquistador, el que viene a imponer el orden (la ley, la forma) allí donde no existe.

Ante el desierto, ante los dilemas éticos, políticos y estéticos de una modernidad acosada por sus propias contradicciones, Burroughs salta al vacío y, si viaja huyendo de la modernidad histórica, es para caer en una forma de modernidad aún más radical y sin retorno, la modernidad del Tercer Mundo. De la estética más o menos popular de los *beatniks,* un viaje hacia lo más alto de la experimentación narrativa. Bowles es otro que huye, pero en su huida equivoca, tal vez, los mapas, los itinerarios y

[42] *Carta a Allen Ginsberg,* Debats, *46 (Barcelona: diciembre 1993).*

lo que hace es viajar de los modelos canónicos de la gran novela de este siglo hacia el relato industrial y serializado.

El destino de Burroughs es Tánger y es el caos. El destino de Bowles es Tánger, pero sobre todo la armonía: nada de lo que a sus personajes les sucede afecta a ese narrador que, como un músico, ordena los acontecimientos según una secuencia matemática. Lo que queda en Tánger de la modernidad, la edad dorada, son esas ruinas: humo, polvo, sombra, nada.

Daniel Link



Rafael Díaz Benjumea: Francisco Martínez de la Rosa

El mercado editorial en la España de mediados del siglo XIX

Poco sabemos aún de las características del mercado editorial español de mediados del siglo XIX, y nuestro conocimiento de la actividad de los impresores y de los mecanismos que sostuvieron la penetración masiva de la novela francesa es todavía parcial y discontinuo[1]. El carácter limitado de los datos que poseemos no nos impide, sin embargo, vislumbrar ya algunos de sus rasgos distintivos y tendencias fundamentales, especialmente aquellos que afectan a la publicación de la novela. La primera y fundamental característica es la centralidad prácticamente exclusiva que tiene la novela francesa en el mercado literario español. La dependencia de la empresa editorial española con respecto a la producción literaria transpirenaica no es en sí misma nueva; de hecho, las traducciones francesas constituyen ya una parte importante de la oferta editorial en España en las tres primeras décadas del siglo XIX[2]. Durante los años 40, sin embargo, se produce un cambio radical en el panorama literario español que afecta al volumen de obras traducidas y que determina la posición central que pasa a ocupar la novela francesa en la actividad literaria española. En este sentido, se puede afirmar –sin temor a exageraciones– que a mediados del siglo XIX en España sólo se leen novelas francesas[3].

[1] *Los estudios iniciales sobre la actividad editorial en el siglo XIX de Agustí Duran i Sampere y de Manuel Núñez de Arenas han sido continuados fundamentalmente por historiadores franceses: Jean-François Botrel, Victor Carrillo, Robert Marrast, y Aline Vauchelle-Haquet. Existen también algunas monografías sobre la actividad impresora de diversas ciudades españolas (véase, por ejemplo, Santiago Luxán Meléndez).*

[2] *Los autores y títulos más publicados en España durante los primeros 35 años del siglo XIX son los siguientes: las novelas sentimentales de Mme. de Cottin (en especial,* Matilde*) o las de Isabelle de Bottens; las novelas educativas de Florian, el* Telémaco *de François de Fénélon y* Pablo y Virginia *de Bernardin Saint-Pierre; las novelas románticas de inspiración cristiana de Lamartine* (Confidencias y Rafael) *y de Chateaubriand* (Atala y René)*; y, finalmente, las novelas eróticas y cómicas de Charles Pigault-Lebrun.*

[3] *La literatura inglesa se traduce poco en la primera mitad del siglo XIX. La novela gótica pasa prácticamente desapercibida y no he encontrado mención a la traducción de obras de las hermanas Brontë o de Jane Austen. La influencia de la novela inglesa –fundamental en la producción de novelas históricas en los 30 y 40– se centra fundamentalmente en Walter Scott, que es el único escritor no francés que alcanza un gran éxito*

Aunque el sector impresor español conserva su carácter básicamente artesanal a lo largo del período, en contraste con la reestructuración industrial que adoptan las imprentas parisinas, la comercialización de la novela francesa en el mercado peninsular es producto casi exclusivo de los impresores españoles[4]. Son las ediciones españolas de las obras francesas las que saturan el mercado novelístico nacional. Diversos datos nos permiten afirmar el protagonismo editorial español. En primer lugar, hay que tener presente que el carácter artesanal de la imprenta española de mediados del siglo XIX no es un fenómeno peculiar en Europa. Por el contrario, Martyn Lyons comenta en *Le triomphe du livre* que, con la excepción de una parte del sector impresor de París, el mismo rasgo caracteriza a la imprenta francesa de esos años[5]. Este carácter básicamente artesanal de la imprenta no supone, sin embargo, el estancamiento de su actividad. Por el contrario, como indica Lyons, el sector inicia en esa época su renovación y ampliación comercial. Indicios de este crecimiento en la imprenta española son evidentes ya desde finales de los

comercial entre el público español. De hecho, ningún novelista es tan traducido como él entre los años 1825-1840 y sólo en la década siguiente Alexandre Dumas y Eugène Sue lo desplazan en las preferencias de los lectores. Curiosamente, las traducciones al español de Walter Scott son una constante en la producción editorial francesa en el segundo tercio del siglo XIX: aunque existen bastantes ediciones publicadas en Madrid (especialmente entre 1828 y 1832), la escasez de ediciones en Barcelona y otras provincias y la limitación de la producción madrileña parecen sugerir que buena parte de las traducciones hechas en Francia debieron satisfacer en buena parte la demanda española. En este sentido, sería interesante analizar las consecuencias literarias que este desvío editorial francés de las obras de Walter Scott tuvo para el romanticismo español. Las traducciones de Dickens en las décadas de los 40 y 50 son escasas y no parecen merecer demasiada atención pública ni literaria. Fernández Montesinos afirma al respecto que era «apenas conocido por traducciones» (Introducción *89). Señala, de todos modos, su influencia en una novela de F.A.F. titulada* Oliverio, novela inglesa, imitación de Dickens *(Madrid, 1848). Para más información sobre las obras de Walter Scott y otros autores ingleses traducidas al español, véase Fernández Montesinos,* Esbozo.

[4] *Negocio familiar, de unas pocas prensas (la mayoría todavía de madera), la imprenta española maneja capitales pequeños que limitan su capacidad inversora y su solidez financiera, y que la exponen a numerosas quiebras. En esta estructura artesanal, la impresión constituye sólo una parte del proceso de producción del libro, que incluye las labores complementarias de los talleres de preparación del papel, composición y encuadernación. La figura del editor, es decir, del empresario que concentra en sus manos todas las fases de la producción del libro, no hará su aparición hasta mediados del siglo XIX cuando empieza a comercializarse el libro con ilustraciones, cuya producción requiere una gran complejidad técnica. Véase Martin y Chartier,* Le temps des éditeurs, *y Peter B. Goldman, «Toward a Sociology of the Modern Spanish Novel: The Early Years. Part I», 184-85, n. 5.*

[5] *«Pendant les années 1830 et 1840», afirma Lyons, «l'imprimerie française fit quelques premiers pas décisifs dans la voie de la 'commercialisation'. Pourtant, elle conserva pendant des décennies une caractère essentiellement artesanale. Il y eut encore place longtemps pour les presses manuelles et les petis ateliers» (48). Para la transformación industrial y la renovación capitalista de las bases financieras de las imprentas parisinas, véase Frédéric Barbier, «Les imprimeurs».*

años 30, y Fermín Caballero se hace eco de ellos en *El gobierno y las cortes del Estatuto* (1837). En este escrito político de defensa de la libertad de imprenta, Caballero recuerda el desarrollo que ha alcanzado en España la actividad impresora y advierte sobre las consecuencias negativas que medidas restrictivas pueden tener para la economía nacional:

> Entre las bárbaras restricciones ideadas por los enemigos de la libertad de imprenta ninguna más terrible y funesta que la supresión, la muerte del papel público. Como si una empresa de esta clase no mereciese respeto por la propiedad que representa, los capitales que pone en circulación, las familias que mantiene y la instrucción que promueve (citado en Seoane 207-208)[6].

Pero el dato más revelador en este respecto lo constituyen, sin duda, los beneficios de la Sociedad Literaria, casa impresora de Ayguals de Izco, calculados aproximadamente entre 3.391.500 y 5.067.500 para los años 1844-1845 (Carrillo 49).

El análisis de las entradas bibliográficas del *Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)* elaborado por Fernández Montesinos nos permite observar el despegue de la actividad editorial en España[7]. En este sentido, el número de novelas –en particular francesas– que salen de las imprentas barcelonesas y madrileñas experimenta un aumento espectacular a partir de 1836 y 1837, consecuencia, sin duda, de las medidas liberalizadoras promulgadas por el Estatuto Real y por la Ley de Imprenta de 1837 que anula la censura previa para la novela. En esos años, además, la publicación de novelas francesas en España supera ya a las ediciones en español hechas directamente en Francia. Al mismo tiempo, los títulos aparecidos indican también claramente el deseo de novedad que va a dirigir las decisiones editoriales de los impresores españoles del siguiente decenio. Pero el crecimiento iniciado en esos años alcanza dimensiones desconocidas sólo en la década siguiente cuando las imprentas provinciales se suman a la intensa actividad desarrollada en Madrid y Barcelona. Es, por tanto, precisamente en la época del auge de la novela y de la aplicación de nuevos métodos para su comercialización (en particular, la publicación por entregas)

[6] *Unos años antes, en 1832, José María Carnero reconocía ya la importancia económica del sector impresor: «Bien sabido es que hoy día debe contarse por mucho en todo país civilizado el comercio de libros, y el movimiento que él da a otros ramos subalternos de la riqueza pública» (163).*

[7] *Fernández Montesinos recogió los datos bibliográficos del* Esbozo *de los fondos y documentación de un grupo significativo de bibliotecas españolas y extranjeras, pero él mismo nos advierte que no constituye una bibliografía completa (149). La falta de estudios bibliográficos definitivos y la limitación de los datos del* Esbozo *no invalidan su información y las tendencias que en él descubrimos pero, sin duda, confieren a las conclusiones derivadas en este trabajo un carácter estrictamente provisional.*

cuando los impresores españoles arrebatan a las editoriales francesas el mercado peninsular de la novela francesa.

El examen del *Esbozo* nos provee datos significativos al respecto. Las imprentas de París, Burdeos y Perpiñán producen 23 ediciones al español de novelas francesas entre 1836 y 1839 (el 87%, aproximadamente, sale de las prensas parisinas)[8]. En los mismos años, sólo en Madrid y Barcelona aparecen ya 55 ediciones de novelas francesas (39 de ellas salen de las imprentas barcelonesas); y otras 9 se imprimen en otras ciudades españolas (para un total de 64 ediciones)[9]. Las cifras son todavía más significativas para la siguiente década. De 1840 a 1850 se hacen en Francia 22 ediciones de novelas francesas en español (20 de ellas en París). Mientras tanto, en España, y en el mismo período, salen a la venta aproximadamente 421 ediciones de novelas francesas. El incremento de la publicación de novelas en España en tan poco tiempo es, sin duda, extraordinario.

De estos datos se pueden deducir tres rasgos fundamentales relativos al mercado español de la novela de finales de los años 30. En primer lugar, la concentración prácticamente exclusiva de la producción editorial de novelas francesas en Barcelona y Madrid. En segundo lugar, notamos la escasez relativa de reimpresiones: incluso las obras de más éxito se reimprimen sólo una vez, raramente más. Finalmente, y respecto a la selección de obras publicadas, se constata el deseo de novedad que –como comentábamos más arriba– va a caracterizar las decisiones de los editores españoles del siguiente decenio. Aparte de autores ya tradicionales en la época como Victor Arlincourt, Paul de Kock y Charles Pigault-Lebrun, y de la publicación tardía de las novelas de Rousseau y Voltaire –producción que responde, muy posiblemente, a una demanda ya establecida que, gracias a la reciente abolición de la censura, puede ser ahora satisfecha por las imprentas españolas–, los editores españoles sacan a la venta principalmente las obras de los novelistas franceses de moda: Balzac, George Sand, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Frédéric Soulié, entre otros, son los autores de su elección, acaparando 22 de los 45 títulos publicados.

[8] *Al hablar de ediciones me refiero al número total de las impresiones y reimpresiones que se hicieron de novelas francesas. En este sentido, el número de títulos publicados es sustancialmente inferior al de las ediciones. El número de ejemplares por edición en la época oscilaba entre 500 y 3.000. Para las novelas de autores de éxito se tiraban de 3.000 a 5.000 ejemplares en la primera impresión y entre 1.000 y 3.000 en las reediciones. Ediciones de más de 5.000 ejemplares eran extraordinarias. Véase Carrillo.*

[9] *La intensidad de la actividad impresora barcelonesa en la década de 1830 tuvo como consecuencia, como observa Juan Ignacio Ferreras, que buena parte de la infraestructura editorial del Madrid de los años 40 fuera resultado de la implantación en esta ciudad de impresores catalanes: «Muchos de los editores establecidos en Madrid vienen directamente de la capital catalana» (43).*

Estos rasgos relativos a la producción de novelas nos permiten, al mismo tiempo, delinear el carácter básico del público lector al que las novelas iban dirigidas. La escasez de reimpresiones, el reducido número de ejemplares que constituían una edición típica y, finalmente, el incremento de la oferta de títulos, apuntan a un grupo pequeño de lectores con un hábito de lectura ya establecido. El alto porcentaje de autores de moda en los títulos ofrecidos nos permite también vislumbrar un grupo de lectores urbanos (residentes principalmente en Barcelona y Madrid) que, a pesar de los años de estancamiento cultural de la Década Ominosa, se identifican ya plenamente con las nuevas tendencias literarias de la época.

El sector impresor español de los años 40 desarrolla las tendencias señaladas para el período anterior expandiendo sus posibilidades hasta transformar profundamente el mercado editorial de la novela. En este sentido, el incremento espectacular en el número de ediciones de novelas francesas que comentábamos unos párrafos más arriba, representa sólo uno de los cambios más significativos que experimenta la actividad impresora. El mercado del libro en los años 40 presenta otras dos novedades: en primer lugar, la aparición del fenómeno de los *best-sellers* y, consecuentemente, la ampliación del público lector de novelas; en segundo lugar, y relacionado con la expansión de la demanda, estos años van a ser testigo del surgimiento de la actividad impresora provincial.

Las 421 ediciones de novelas publicadas en el período comprendido entre 1840 y 1850 corresponden a 222 títulos que se reparten muy desigualmente entre 23 autores franceses (véase apéndice, gráfica 1). Todavía predomina, por lo tanto, la edición única de una obra, dato que apunta a la limitación numérica del público lector que compra novelas con asiduidad. Pero este rasgo, sin duda importante, debe compararse con el dato fundamental de la aparición en España de los *best-sellers,* porque es precisamente en el extraordinario éxito comercial de ciertas obras donde descubrimos las nuevas tendencias del mercado editorial español: esto es, la ampliación social del público lector de novelas y la incorporación de la actividad editorial española al movimiento cultural y comercial propio de la novela europea de esos años[10]. En la década de los 40 entramos de lleno en el período de la mercantilización de la novela, es decir, en el doble fenómeno comercial de la novela por entregas y de los autores de moda. Es la época de los grandes folletinistas anteriores a la revolución de 1848, es decir, la época de Honoré Balzac, Alexandre Dumas,

[10] *La extensión del público lector de novela está relacionada, en gran medida, con los nuevos métodos de comercialización del libro que abarata su coste o permite, como en el caso de la entrega, el pago a plazos (véase Goldman).*

Frédéric Soulié y Eugène Sue. Los *best-sellers* franceses dominan completamente el mercado español de la novela y lo transforman profundamente. Los títulos que, por ejemplo, han caracterizado la oferta novelística del período anterior a 1835 se reducen drásticamente[11]. Pero el alcance de la política comercial que adopta la actividad editorial en los años 40 se manifiesta claramente en la celeridad con que se suceden autores y obras. Así, por ejemplo, la boga de George Sand (aunque se publican 13 novelas suyas en 17 ediciones) o, incluso, la de Victor Hugo (a pesar de las 9 ediciones de *Nuestra Señora de París),* que caracterizaban la oferta editorial entre 1836 y 1839, es rápidamente desplazada por el éxito de la novela de aventuras y del nuevo folletín social. Las numerosas y continuas tiradas de los éxitos de los novelistas de moda dejan, por lo tanto, definitivamente atrás las ediciones reducidas y la marginalidad literaria del género.

La actividad editorial española refleja bien las nuevas modas francesas: Dumas (con 58 títulos traducidos y 123 ediciones) y Sue (con 25 títulos en 78 ediciones) dominan completamente la oferta novelística española de los años 40. En ambos casos es importante resaltar no sólo la exhaustiva publicación de sus obras, sino, sobre todo, el número sin precedentes de reimpresiones que alcanzaron algunas de ellas. Así, por ejemplo, entre los títulos de Dumas (la mayoría de ellos con 2 y 3 impresiones) destacan las 6 ediciones de *El Conde de Montecristo,* las 7 de *D'Artagnan y los tres mosqueteros,* las 8 de *Veinte años después,* y las 5 de *Memorias de un médico, Las dos Dianas* y *La Reina Margarita.* Del mismo modo, aparte de las dos o tres impresiones que normalmente se hacen de casi todas las novelas de Eugène Sue, es preciso señalar las 12 ediciones de sus *Misterios de París,* las 13 de *El judío errante,* las 8 de *Martín el expósito,* y las 6 de *Matilde.* Hay que incluir aquí, sin duda, las 7 ediciones de *Los Misterios de Londres* de Paul Feval, escritos a raíz del éxito literario y comercial de la obra de Sue. Sólo los *best-sellers* citados representan el 19,5% de la oferta de esos años; por otra parte, las obras publicadas en España de Dumas y Sue suponen el 37,4% del total de los títulos y el 47,8% de las ediciones (véase apéndice, gráfica 2)[12].

[11] *Las novelas de Mme. de Cottin, Isabelle de Bottens, Florian, François de Fénélon, Bernardin Saint-Pierre, Lamartine, Chateaubriand y Pigault-Lebrun, aunque presentes todavía en el mercado editorial de la década de los 40, representan sólo el 13,5% de los títulos (30 novelas) y el 11,9% de las ediciones (50 impresiones). Sólo las novelas de Paul de Kock y Victor Arlincourt ven aumentar su popularidad en estos años. De Arlincourt se publican 18 novelas en 27 ediciones; de Paul de Kock, 28 títulos en 39 ediciones.*

[12] *Los casos de Balzac y Soulié son parecidos: se publican sus obras extensamente, pero raramente, especialmente en el caso de Balzac, se las reimprime (de Balzac aparecen 22 títulos en 24 ediciones; de Soulié, 24 títulos en 36 ediciones).*

El aumento espectacular en la publicación de títulos y en el volumen de las reimpresiones no son los únicos aspectos relevantes de la actividad editorial española de los años 40. Impulsada por la demanda local de las novelas de éxito, esta década es testigo también del despertar de la actividad literaria en la imprenta provincial española. A este respecto, Fernández Montesinos comenta que:

> en ciudades muertas hacía siglos, donde nadie sospecharía que pudieran editarse libros, se imprimen novelas, y no siempre son las que allí se imprimen las peor escogidas... [E]l catálogo de la novela romántica nos hace ver que la provincia española despliega entonces un espíritu emprendedor –sobre todo por los años de 1830 a 1850– que ha perdido después. (*Introducción* 117).

Efectivamente, mientras que con anterioridad a 1840 apenas constatamos la publicación de novelas en ciudades como Valencia o Cádiz (responsables del 14% del total), a partir de este año la edición de novelas se extiende a numerosas capitales de provincia. De las 421 ediciones de novela francesa aparecidas en España entre 1840 y 1850, las imprentas madrileñas publican un poco más de la mitad (214) y Barcelona algo más de un cuarto (108). Por su parte, Málaga, Cádiz, Sevilla, Valencia, Logroño y Granada se reparten prácticamente el otro cuarto, para un total de 96 ediciones. Victoria, Teruel y Ronda, con una edición cada una, completan la lista de capitales de provincias que se suman a la publicación de novelas francesas en esos años (véase apéndice, gráfica 3)[13].

En contraste con la intensa actividad y con el deseo de novedad que caracterizan la publicación en España de novelas francesas, las ediciones en español que salen del país vecino en los años 40 no sólo alcanzan un volumen insignificante (22 ediciones y 15 títulos), sino que, al mismo tiempo, revelan unas tendencias editoriales profundamente conservadoras. Así, frente a las 5 ediciones de novelas de autores de moda que salen de las prensas francesas (una impresión respectivamente de *Los Misterios de París, El judío errante, Martín el expósito, Los Misterios de Londres* y *Memorias de un médico),* el grueso de la producción (17 ediciones que representan el 72,3% del total) permanece fiel a los títulos tradicionales de Florian, Bernardin de Saint-Pierre, Fénélon, Voltaire, Mme. de Cottin y Pigault-Lebrun.

La conducta de la imprenta francesa es, sin embargo, sólo aparentemente paradójica. Por un lado, la intensa actividad española saturó un mercado que, a pesar de su espectacular crecimiento, era todavía reducido y de un poder adquisitivo limitado. Por otro, la actividad editorial

[13] *Málaga es responsable de 24 ediciones, Cádiz de 35, Sevilla de 16, Valencia de 15, Logroño de 4, Granada de 2. Los autores más publicados son Dumas, Sue, Feval, Balzac, Kock y Soulié.*

internacional se hallaba todavía en la época poco extendida. Numerosos obstáculos se oponían a su desarrollo. A las dificultades de transporte y a los complejos y lentos sistemas bancarios transnacionales, se sumaban además los problemas de publicidad y distribución en mercados lejanos al centro de producción editorial[14]. Como afirma Frédéric Barbier (en su artículo «Les marchés étrangers de la librairie française»), la geografía del libro en la primera parte del siglo XIX se basa todavía en las estructuras tradicionales de un mercado disperso: «Pas d'unification juridique, et un espace, l'espace pre-industriel, qui s'oppose à la pénétration commerciale» (271). El comportamiento editorial de los impresores parisinos responde, por lo tanto, a las limitaciones estructurales propias del mercado del libro en esos años[15]. Al mismo tiempo, los obstáculos y los riesgos que desaniman la exportación de libros y que determinan su carácter fundamentalmente regional dan razón del incremento notable de la publicación provincial de novela que observamos en la década de los años 40.

En definitiva, a partir de 1840 España se incorpora a los nuevos procesos de comercialización del libro y, en particular, de la novela. Aunque la infraestructura del sector impresor permanece básicamente artesanal, observamos la multiplicación extraordinaria de la oferta novelística y, sobre todo, la descentralización geográfica de los centros de producción editorial. El éxito comercial de los numerosos *best-sellers* de la época entre el público español señala también la expansión social y geográfica sin precedentes del grupo lector de novelas en la España de mediados del siglo XIX. Finalmente, el dominio indiscutible de los autores franceses en la oferta editorial de esos años sitúa a la novela del país vecino en el centro de la experiencia literaria española de la época.

Elisa Martí-López

[14] Para las dificultades de distribución de libros dentro y fuera de España, véase Carrillo y Hortelano.

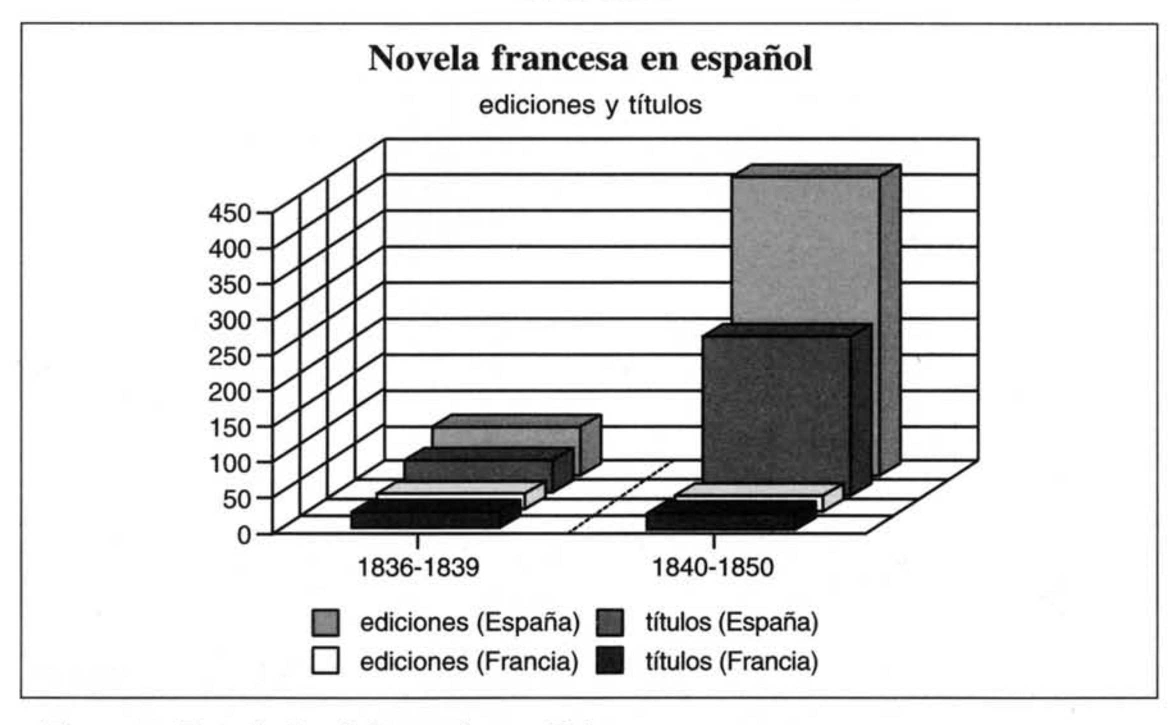
[15] Aline Vauchelle-Haquet constata al respecto la autoría española de la mayoría de los libros publicados en español en Francia y, al mismo tiempo, señala a los emigrados en ese país como sus principales destinatarios (69). Las traducciones serían, por lo tanto, una producción limitada fundamentalmente a la edición de novelas prohibidas y vinculada a las expectativas del mercado hispanoamericano (7). En este sentido, es significativo señalar que dos de las imprentas francesas que publican novelas en español durante los años 40 lo hacen bajo los nombres comerciales de «El Correo de Ultramar» y «Librería Americana».



Federico de Madrazo: El Duque de Rivas

Apéndice

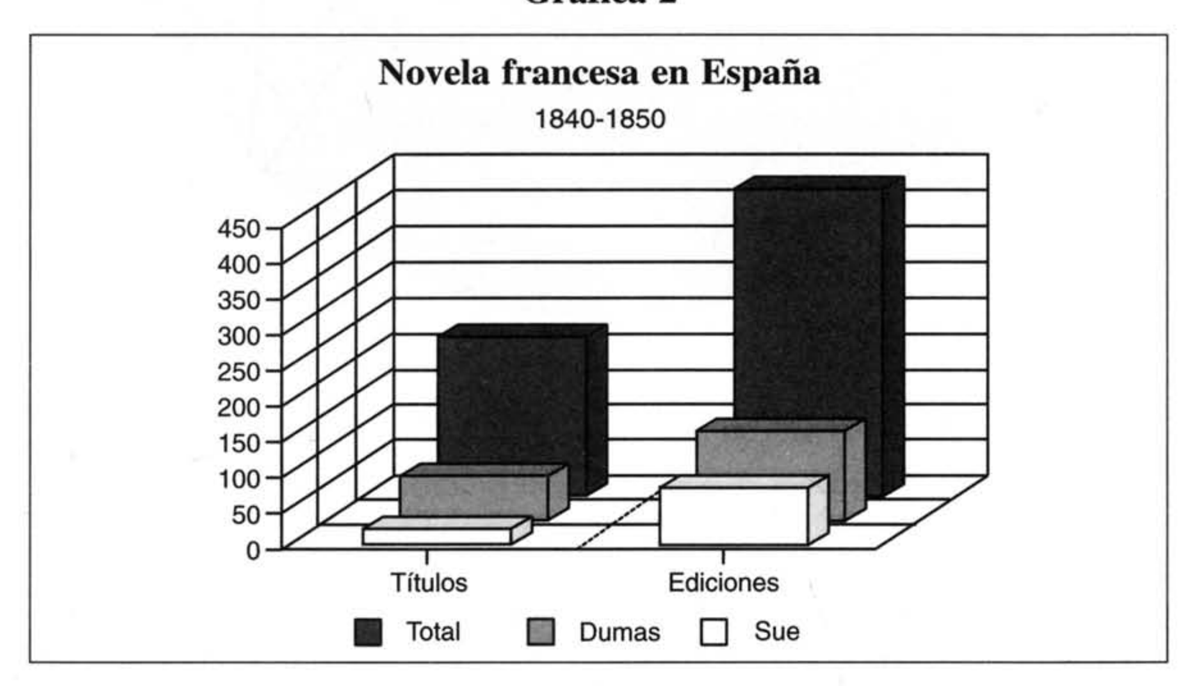
Gráfica 1



Fuente: Fernández Montesinos, *Esbozo.*

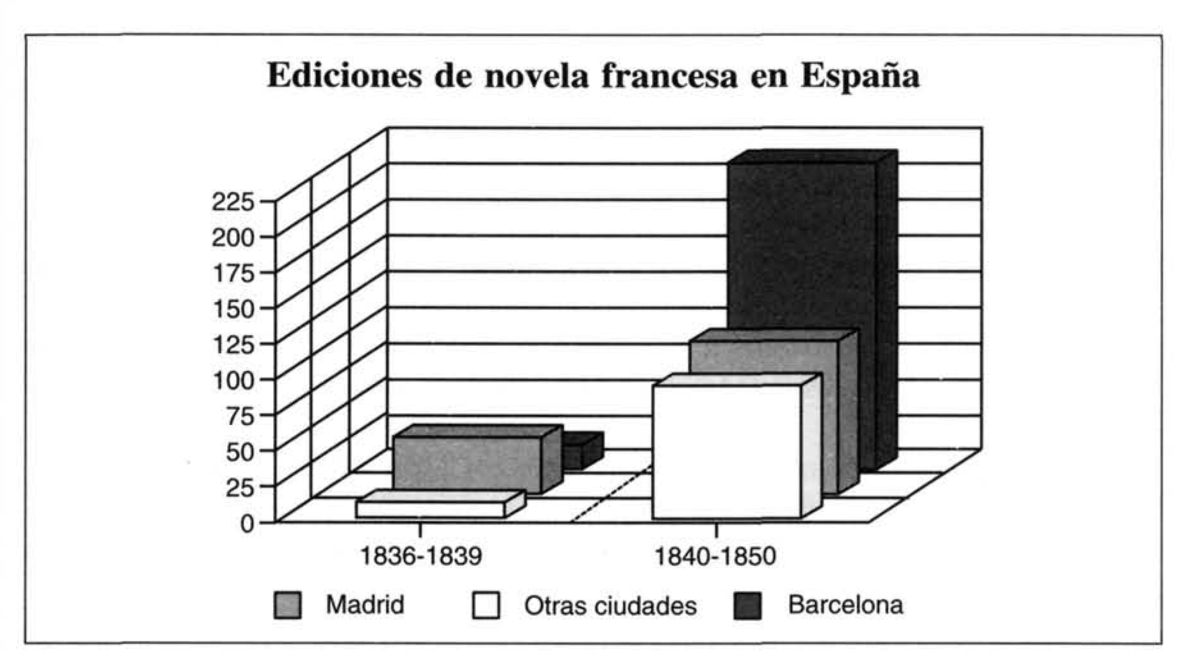
	España		Francia	
	Ediciones	Títulos	Ediciones	Títulos
1836-1839	64	45	23	22
1840-1850	421	222	22	15

Gráfica 2



Fuente: Fernández Montesinos, *Esbozo.*

Gráfica 3



Fuente: Fernández Montesinos, *Esbozo.*

	Total	Madrid	Barcelona	Otras ciudades
1836-1839	64	16	39	9
1840-1850	421	214	108	96

Bibliografía

BARBIER, FRÉDÉRIC. «Les marchés étrangers de la librairie française». *Le Temps des éditeurs: Du Romantisme à la Belle Epoqe.* Ed. Henri-Jean Martin et Roger Chartier. Vol. III of *Histoire de l'édition française.* París: Promodis, 1985.

– «Les imprimeurs». *Le Temps des éditeurs: Du Romantisme à la Belle Epoqe.* Ed. Henri-Jean Martin et Roger Chartier. Vol. III de *Histoire de l'édition française.* París: Promodis, 1985. 68-89. 268-281.

BOTREL, JEAN-FRANÇOIS. *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

– *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914): Les Libraires.* Madrid: Casa de Velázquez, 1988.

– «Les libraires français en Espagne (1840-1920)». *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques: la dépendence.* Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1986. 61-84.

CARNERO, JOSÉ M. Artículo sin título. *Cartas Españolas* V (1832): 163.

CARRILLO, VICTOR «Marketing et édition au XIXe siècle: La Sociedad Literaria de Madrid (Étude d'approche)». *L'Infra-Littérature en Espagne au XIXe et XXe siècles: Du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne.* Saint Martin d'Heres: Presses Universitaires de Grenoble, 1977. 7-101.

DURAN I SAMPERE, AGUSTÍ. *Contribució a la historia de la imprenta a Barcelona.* Barcelona: 1936.

– *Editores y libreros de Barcelona: Estivill, Piferrer, Brusi, Bastinas.* Barcelona: Bosch, 1952.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, JOSÉ. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX; seguida del Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850).* Madrid: Castalia, 1966. 111-112.

FERRERAS, JUAN IGNACIO. *La novela por entregas (1840-1900).* Madrid: Taurus, 1972.

GOLDMAN, PETER B. «Toward a Sociology of the Modern Spanish Novel: The Early Years». *MLN* 89.2 (March 1974): 173-190; y 90.2 (March 1975): 183-211.

HORTELANO, BENITO. *Memorias.* Madrid: Espasa-Calpe, 1936.

LUXÁN MELÉNDEZ, SANTIAGO. *La industria tipográfica en Canarias (1750-1900): balance de la producción impresa.* Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994.

MARRAST, ROBERT. «Imprimés castillans et catalans en France: Bilan Provisoire et perspectives». *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques: La dépendance.* Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1986. 53-60.

– «Impresos españoles en Francia: método y primeros resultados de investigación», *Estudios de Historia de España: Homenaje a Manuel Tuñón de Lara,* Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981. 2: 543-552.

MARTIN, HENRI-JEAN y ROGER CHARTIER, eds. *Le Temps des éditeurs: Du Romantisme à la Belle Epoqe.* Vol. III de *Histoire de l'édition française.* Ed. Henri-Jean Martin et Roger Chartier. París: Promodis, 1985. 68-89.

NÚÑEZ DE ARENAS, MANUEL. «Impresos españoles en Burdeos hasta 1850». *Revue Hispanique* LXXXI (1933): 5-46.

SEOANE, MARÍA CRUZ. *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX.* Madrid: Fundación March-Castalia, 1977.

VAUCHELLE-HAQUET, ALINE. *Les Ouvrages en langue espagnole publiées en France entre 1814 et 1833 (présentation et catalogue).*

La tensión del mestizaje: Lezama Lima
Sobre la teoría de la cultura en América

I

Lezama busca a Dios (un Dios visual y católico, una liturgia, una catedral con altares y ornamentos) en el libro y en todas las criaturas que los libros describen y en su camino hacia Dios, se encuentra con el origen de América. Se encuentra, incluso, con la exigencia de definir la originalidad de América: ése es el asunto de *La expresión americana* (1957). Y ése es, también, el problema con el que hay que enfrentarse cuando uno se pregunta por la cultura americana.

Pensar un continente y definir las peculiaridades continentales de una lengua literaria es más que una tarea titánica: es algo condenado al fracaso. Y, sin embargo, tanto Lezama como, Borges, se ven obligados a pensar de un modo continental. Con aplastantes diferencias retóricas: Borges, señor argentino, suele convertir su país en sinécdoque particularizante (la muerte de Laprida en «Poema conjetural» es un «destino sudamericano») de toda la América española. Lezama, señor cubano, más aficionado a las espirales metafóricas, va (en sinécdoque generalizante) de la isla al continente. Y no retrocede cuando tiene que definir la expresión de América, ante la glosa de los conquistadores, la pampa, la cordillera, la cultura inca, la azteca, la pintura y la escultura coloniales...

Borges, reacio al exceso figurativo, más deudor de Gracián que de Góngora, rehúsa o se burla por anticipado de las interpretaciones; Lezama, que piensa en metáforas (es decir: moviéndose, trasladándose) vuelve las interpretaciones tan inconsistentes como el rastro de un caracol (animal caro al bestiario lezamiano). Inconsistencias semánticas que Lezama advierte tanto en la definición misma de metáfora como en el contenido de esta metáfora en particular: «En una ocasión dije que la poesía era un caracol nocturno en un rectángulo de agua, pero, desde luego, se le ve la raíz irónica a esa no definición, es decir, un caracol nocturno no se diferencia en nada de uno diurno y un rectángulo de agua es algo tan ilusorio como una aporía eleática...»[1]. El

[1] *«Interrogando a Lezama Lima»,* Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, *(Pedro Simón, ed.), La Habana, Casa de las Américas, 1970, pág. 15.*

crítico es un caracol que siempre llega tarde al objeto al que apunta la figura, o que se equivoca sin cesar en cuál es el objeto sustituído y el objeto sustituyente. La descorazonadora conclusión: quien quiera interpretar a Lezama corre el riesgo de convertirse en una especie de caracol sin antenas, una imagen más bien triste y mínima para quien desee emprender una crítica.

II

Entendimiento y conocimiento son las dos funciones críticas que la escritura de Lezama rechaza, las dos funciones frente a las cuales ofrece resistencia. Su escritura solicita compañía, creencia, devoción y hasta entrega a su carácter aleatorio y marcado por la desconexión, que las posturas antihermenéuticas celebran. Interpretar sería tanto entender como conocer: entender de qué habla Lezama cuando se refiere a la expresión de América y conocer cuáles son sus modos de argumentación. Arriesgar el término «interpretación» en un contexto lezamiano es, por lo menos, aventurado. Su prosa y su poesía practican una escala de metaforización tan refinada y semantizada que la idea de «interpretar» sólo puede tener sentido en una estricta (pero engañosa, como todo recurso a la etimología) acepción etimológica. Quizá haya que limitarse a la función del intérprete, más que a la función de la interpretación como herramienta acabada y completa. En una de sus acepciones, el término intérprete (palabra que empieza a ser corriente en la mayoría de las lenguas romances hacia finales del siglo XV y que viene de *interpres-interpretis)* significa, además de *traductor, mediador.* (Son derivados: interpretar e interpretación, 1438)[2].

Además, tal vez la mediación sea lo único que queda en pie tras el asalto, en la última mitad del siglo, al arte de la interpretación. Hans-Georg Gadamer toma en cuenta esta acepción humilde hablando de Schleiermacher: «Es bien sabido que una vez que la Revolución Francesa hubo roto la necesidad inapelable de la tradición humanística greco-cristiana, la distancia respecto de esta tradición se hizo evidente, y con ella apareció lo que llamamos con propiedad romanticismo: el sentimiento de que algo se había perdido. Podía buscárselo mediante la estética de la nostalgia, pero ya no constituía la base incuestionable de nuestro modo de pensar y sentir [...] Los románticos desarrollaron aptitudes para vencer el clasicismo y descubrir el encanto de lo pretérito, lo lejano, lo extranjero. Así, la ciencia y arte de la interpretación pueden ser definidos

[2] *Véase: Joan Corominas,* Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, *Madrid, Gredos, 1976, pág. 338.*

como el intento de superar esas distancias en zonas en las cuales no se llegaba fácilmente a la empatía. Siempre existe un vacío sobre el cual hay que establecer un puente, una mediación. Y así, la hermenéutica adquiere un papel central. Ésa fue la intuición de Schleiermacher: él fue el primero en desarrollar la idea de hermenéutica no como clave, no como en el caso de los antiguos, como listado de estratos de significados, sino como fundamento. No sólo para la interpretación erudita del cúmulo enorme de documentos que la expansión europea imperial permitía reunir, sino como instrumento para la comprensión de la interioridad del otro. De allí la utilidad de la definición de Schleiermacher de la interpretación como la habilidad o destreza *para evitar el malentendido*. Porque el malentendido es intrínseco al otro y a lo otro. Pero, a pesar de ello, en pleno romanticismo, a pesar de la ironía o distancia con que se contemplaba la posibilidad de acceso al otro, siempre quedaba la convicción de que existía entre los sujetos un fondo común, una base a la que intelectualmente se podía acceder»[3].

III

Esa *habilidad para evitar el malentendido* sería una de las maneras de responder a la pregunta por la posibilidad de interpretar a Lezama.

¿Cómo justificar si no que se agregue más material a un cuerpo de crítica tan proliferante? Lezama mismo escribió: «toda proliferación expresa un cuerpo dañado»[4]. Es difícil, salvo que exista, en quien se propone interpretar a Lezama, un desacuerdo bastante radical con las opiniones corrientes acerca de él. Tiene que existir cierta convicción en el poder y la supervivencia de la tarea interpretativa, aunque sea arriesgado preguntarse qué dicen textos (como los suyos) cuya estrategia consiste en negar todo acceso al *qué* y en mostrar *cómos* zigagueantes de ese *qué* velado por completo. Se trata de decidir si Lezama, a pesar de su inaccesibilidad, además de metaforizar, verdaderamente argumenta, discurre y razona, si en ese discurrir habla e interviene en esferas institucionales y las condiciona. Las esferas institucionales a las que me refiero son las de la tradición literaria americana, entendida como administración del valor de la literatura en la Historia. Y se trata de desarrollar esa decisión en términos que, al menos, no sean miméticos con la proliferación lezamiana.

Puede parecer extravagante o anacrónico explicar el interés por una obra empezando por la búsqueda del significado de sus argumentos, más

[3] En «The Hermeneutics of Suspicion», en *Hermeneutics, Questions and Prospects,* The University of Massachussets Press, Amherst, 1984, págs. 56-57.
[4] *La expresión americana,* La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957, pág. 112.

que de sus figuras. Pero es menos extravagante si adelanto que el significado de los argumentos de Lezama Lima es algo a lo que en general se resiste la crítica lezamiana. Quienes la practican sienten terror a traducir sus metáforas y sus sistemas de figuración. El mejor de sus críticos recientes, Arnaldo Cruz Malavé, utiliza el término «explicación» en lugar de «interpretación» o «mediación» y razona lo que yo he llamado *terror a traducir* de la siguiente manera: «Reificado el proyecto lezamiano, suponiendo que se logra en sus obras, la crítica ha partido en busca de la 'imagen', que es la meta de su sistema poético. Reduciendo la metáfora a la 'imagen', la crítica ha procedido tal vez conforme al concepto tradicional de 'interpretación' según lo define Pierre Macherey en *Pour une théorie de la producion littéraire,* a 'descubrir', a 'revelar', a 'liberar' un 'secreto' 'instalado en su seno' que la justifica y totaliza... En lugar de 'interpretar' la obra de Lezama, acaso sería más productivo 'explicarla' en el sentido en que usa esos estos términos Macherey. En vez de reducir la fragmentación a un sistema total, sería más provechoso ver cómo se produce esta conversión, en función de qué estrategias, en oposición a qué elementos, en relación con qué subordinaciones, con qué exclusiones; es decir, remitir el proyecto totalizador de Lezama a un complejo campo de conflictos y medir, como recomienda Macherey, la distancia que separa sus diferentes y contradictorios sentidos»[5].

Como acto interpretativo, la mediación no trataría de centrarse sólo en el acto de la lectura, sino también en volver visibles ciertos significados de los textos. Pero no sólo significados objetivos o verificables desde el punto de vista únicamente documental, sino reconstrucciones histórico-críticas de esos significados. Es un movimiento que trata de invertir el modo de funcionamiento de la escritura lezamiana, escritura que parece poner en escena el modo de funcionar del pensamiento poético aislado de toda argumentación.

Porque el problema de Lezama Lima es que, aun en sus ensayos más claramente político-institucionales, como *La expresión americana,* él procede con la lógica de la metaforización, la misma que parece sostener también sus ensayos o armar la estructura de significados y valores de su proyecto acerca de la tradición y la identidad. Interpretar el deseo que en esa lógica subyace y los ritmos políticos de sus impredecibilidades supone, a mi juicio, mediar, precisamente, entre el deseo y lo impredecible. Implica, en otras palabras, instalarse críticamente en una diferencia crucial: la diferencia entre el modelo de Lezama Lima (su lógica metaforizante, imprevisible, no tradicional) y su proyecto (su política, sus aliados, sus enemigos, sus valores, sus adhesiones).

[5] El primitivo implorante. El 'sistema poético del mundo' de José Lezama Lima, *Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994, pág. 9.*

IV

Veinte años antes de *La expresión americana,* en 1937, había escrito: «...Los problemas étnicos del mestizaje, estudiados desde el punto de vista biológico, no me interesan. Una realidad étnica mestiza no tiene nada que ver con una expresión mestiza... En el nacimiento de la poesía, como en el origen del mundo, hay una lucha entre los elementos plutonistas y neptunistas, pero la sangre, líquido impuro en el supuesto de estar formada por mezclillas de agua y fuego, produce una poesía inexacta, de inservible impureza. La poesía será siempre amor absoluto o definido rencor. Abogar por una expresión mestiza es intentar un eclecticismo sanguinoso...» (Coloquio con Juan Ramón Jiménez)[6]. Es su inicio y es muy revelador.

El primer artículo de Lezama, publicado en 1936, versaba sobre Luis Cernuda; su primera discusión seria (el *Coloquio*) lo enfrentó con Juan Ramón Jiménez en 1937; su primer ensayo importante se titulaba «El secreto de Garcilaso»; su última nota en *Orígenes* fue una necrológica de José Ortega y Gasset; la revista se dividió, en 1954, a causa de una pelea entre Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Vicente Aleixandre.

En esta lista, los nombres de sus interlocutores u objetos de reflexión son todos españoles; y el circuito de intereses, lecturas y adhesiones, como se ve, es del todo castellano. No es el único recorrido posible del inicio de Lezama, pero tampoco es del todo arbitrario, ya que enfatiza el carácter inaugural de lo español en el pensamiento literario de Lezama Lima. Y, por ello, puede otorgársele una carga de significación bastante objetiva. Lezama empieza su carrera literaria tomando posición respecto de la generación del 27 (Cernuda); respecto del «príncipe de los poetas castellanos»[7], Jiménez; respecto del pensador español más reputado del siglo, Ortega y Gasset; respecto de la lucha intestina por el prestigio entre un Jiménez a punto de morir y la generación castellana que lo seguía.

Justamente esa adhesión hispánica es lo que vuelve del todo cubano el itinerario de Lezama, sobre todo, en la medida en que lo cubano constituya (como constituía) un problema de identidad literaria. Y Lezama está verdaderamente definiendo su identidad literaria al escribir sobre Cernuda y hacer suyo un Góngora distinto al de la Generación del 27. Como al discutir con Juan Ramón Jiménez, cuando, en realidad, toma posición en el debate acerca de la literatura negra, que, en ese momento, encontraba en Cuba su mayor auge. Y, finalmente, porque al permitir que *Orígenes*

[6] En *Otras Completas,* vol. II, pág. 57.

[7] *Así lo llamaba Lezama, según Cintio Vitier, en diversas versiones de la ruptura de* Orígenes. *Por ejemplo: Cintio Vitier, «La aventura de Orígenes», (Apéndice) en Iván González Cruz (ed.),* Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima, *La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, pág. 334.*

llegara a su fin debido a una lucha entre poetas españoles –la pelea entre Jiménez, Guillén y Aleixandre– clausura por interpósita *persone* el período de expansión de un proyecto literario, el de *Orígenes,* fundado en el rechazo inicial de la «expresión mestiza». Un año más tarde, liberado, por así decirlo, de toda relación institucional con la cultura española y la cubana, formula su teoría de la cultura en *La expresión americana:* un programa para la identidad de la lengua americana que cuestiona, discute y vuelve aún más problemática la exaltación de lo mestizo.

V

En la América moderna toda teoría de la cultura es una teoría de la identidad. Y toda teoría de la identidad es una política de la lengua. En su base late siempre un conflicto lingüístico, una tensión pretérita o actual, manifiesta o latente, que sostiene convicciones políticas y estrategias culturales y reúne o separa los grupos de intelectuales y creadores, formadores de opinión y publicistas.

A uno de estos grupos perteneció Lezama Lima; lo inspiró además; escribió a partir de esa pertenencia; la colmó de figuras e imágenes. Era un católico y nostálgico de la teología más que de la experiencia espiritual, y no retrocedió ante ningún exceso literario. Hizo de la poesía y la tradición de la prosa americanas una acumulación de reliquias y las dispuso todas, para venerarlas, en un altar insular. Y, finalmente, a partir de esos materiales sorprendentes y heteróclitos, generó una tradición con sus propios clásicos, protocolos de interpretación y valores estéticos.

VI

La inclusión de lo negro y de sus formas de expresión, simbolización y alegorización no fue un problema menor para la cultura cubana. Es sintomático que sólo cuatro años más tarde de la eclosión negrista, el impresionante poema inaugural de Lezama Lima, «Muerte de Narciso» (1937), derramara sobre la isla asombrada su impresionante cascada gongorina de níveos blancores, cisnes, garzas, conchas, olas, mármoles. Cito el final, con su espejo blanco, albino, para los ausentes no mencionados cuerpos negros:

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado
son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados.
Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan perfiles,

labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus caderas.
Pez de frío verde el aire en el espejo sin estrías, racimo de palomas,
ocultas en la garganta muerta: hija de la flecha y de los cisnes.
Garza divaga, concha en la ola, nube en el desgaire,
espuma colgaba de los ojos, gota marmórea y dulce plinto no ofreciendo.
Chillidos frutados en la nieve, el secreto en geranio convertido.
La blancura seda es ascendiendo en labio derramada,
abre un olvido en las islas, espadas y pestañas vienen
a entregar el sueño, a rendir espejo en litoral de tierra y roca impura.
Húmedos labios no la concha que busca recto hilo,
esclavos del perfil y del velamen secos el aire muerden
al tornasol que cambia su sonido en rubio tornasol de cal salada,
busca en lo rubio espejo de la muerte, concha del sonido.
Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído.
Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado.
Si declaman penetran en la mirada y se fruncen las letras en el sueño.
Ola de aire envuelve secreto albino, piel arponeada,
que coloreado espejo sombra es del recuerdo y minuto del silencio.
Ya traspasa blancura recto sinfín en llamas secas y hojas lloviznadas.
Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle al costado.
Así el espejo averiguó callando, así en pleamar fugó sin alas[8].

No intento reducir este contundente testimonio del surgimiento de tan impresionante poeta a mera refutación de lo negro, sino de apuntar una vinculación de asunto, de posible conexión temática entre el «secreto albino» de Lezama y esa isla donde la poesía hecha por blancos (pues blancos eran casi todos quienes rodeaban a Lezama) empieza a imitar la voz de los negros. Así, mientras da cuerpo al marmóreo Narciso, Lezama discute, sin nombrarlos, con Carpentier, con Guillén y con Ballagas[9]. Y se pronuncia contra la expresión mestiza, por el amor absoluto o el definido rencor. Como el término «mestizo» estaba en el centro de la discusión de esos años, y como se ha convertido en lugar común de muchas propuestas estético-ideológicas contemporáneas, conviene advertir que Lezama, tantas veces elusivo u oblicuo, lanza una sentencia inequívoca, contra el *eclecticismo sanguinoso,* contra la *poesía inexacta,* contra la *inservible impureza* de la expresión mestiza.

Acerca del debate y la época dice Jorge Schwartz: «En Cuba, como en el Brasil, hacia los fines de la década del 20 y especialmente en la década

[8] *O. C. I, México, Aguilar, 1977, págs. 657-58.*
[9] *Retrospectivamente ecuánime, dice Cintio Vitier acerca del* Coloquio con Juan Ramón Jiménez *en «La aventura de Orígenes»: «Nunca vi con claridad el fundamento de esta refutación, salvo como reacción inmediata a los peligros del folklorismo y los excesos de la llamada 'poesía afrocubana o mulata' entonces de moda». En Iván González Cruz (ed.),* Fascinación de la memoria, *pág. 318.*

del 30, surgieron manifestaciones políticas muy concretas en defensa de los derechos de los negros. La fundación del Partido Comunista cubano en 1925 contribuyó a la formación de una conciencia de clase, aglutinando a negros y blancos en la reivindicación de sus prerrogativas. De ese movimiento resulta un progresivo abandono de la idea de 'raza' y, al mismo tiempo, una mayor difusión del concepto de 'cultura cubana' en la cual el negro pasa a ser considerado como miembro de una clase social»[10].

Así una «cultura cubana» alta que se postule de orígenes plurales (y no centralmente blancos) resulta una noción nueva, casi contemporánea del inicio de la vida literaria de Lezama Lima. Las formas modernas que debía de adquirir la sociedad cubana y su relación con la cultura se estaban todavía discutiendo entre 1930-40, cuando Lezama publica el *Coloquio...,* rechaza la «expresión mestiza» y construye la vasta arquitectura blanca de «Muerte de Narciso».

Una arquitectura que quizá transmita entre otras deslumbrantes cosas, esa desazón del criollo sorprendido ante el surgimiento de voces hasta entonces casi sin dicción escrita prestigiosa en la isla. Un poco más tarde, en 1940, aparece *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar,* de Fernando Ortiz, que para muchos críticos impregna la atmósfera[11] y ciertas situaciones «populares» de *Paradiso* y que trabaja ya de otro modo, no menos complicado, el imaginario del origen cubano.

Por eso el programa de Lezama y el desarrollo de *Orígenes* son un museo viviente de una versión contradictoria de la transculturación, una versión en la que la cultura cubana es más (y menos) que una mezcla de razas y acopios verbales disímiles.

Al concepto de transculturación de Ortiz, Lezama suma un fascinante desfile de figuras blancas, marmóreas, albinas, –la lista de los conquistadores o «dominadores desterrados» de los que habla Ortiz, con sus palacios y con sus catedrales y con sus cuarteles, con sus reproducciones de libros de horas, con sus estampas de grabadores americanos del siglo XIX, con sus veneraciones marianas en forma de sonetos, sus cocineros y mayordomos– acompañadas por insólitas incursiones por lo más refinado del arte contemporáneo.

Antes, ya en el *Coloquio* de 1937, al desechar de un plumazo la expresión mestiza, Lezama había reivindicado las figuras de los «dominadores desterrados». Lo había hecho, sobre todo, en la afirmación de tres valores aparentemente indiscutibles de la expresión americana en cualquier momento o etapa de su obra: el barroco; la tradición cultural alta, letra-

[10] *Jorge Schwartz,* Las vanguardias literarias. Textos programáticos y críticos, *Cátedra, Madrid, 1991, pág. 629.*
[11] *Como observa Roberto González Echevarría en «Lo cubano en Paradiso», en* Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima, *vol. II, Prosa, Madrid, Fundamentos, 1984, págs. 31-51.*

da, católica; la naturaleza americana primigenia. Aunque mejor cabría decir: no la naturaleza americana, sino la creencia insólitamente maravillada en la naturaleza primigenia.

VI

¿Por qué insólita? Porque muestra la persistencia tenaz de una idea encubridora, una de las ideas menos felices, de las más trasnochadas y convencionales que produjo la literatura sobre América. Es un lugar común que el asombro ante el continente dio a cronistas y descubridores una mirada nueva, y que esa mirada, más tarde, constituyó la visión literaria americana sobre las cosas también americanas.

Pero no menos común es la certeza de que ese primer instante de asombro, reconstruido en los escritos de colonizadores y evangelizadores, es producto posterior al asombro mismo que, como cualquier experiencia, sólo llega a ser discurso de acuerdo con la tradición vigente en el momento en que tal asombro acaece[12]. Así, las imágenes americanas que se utilizan para expresar la maravilla pertenecían a tradiciones literarias vigentes y, desde luego, no de la observación directa: el ideal de la observación directa es muy posterior a los documentos que Lezama invoca.

El propio Lezama, en 1965, un año antes de la publicación de *Paradiso,* repite el persistente estereotipo acerca de la maravillada percepción americana como origen de una identidad colectiva: «Nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía. La imagen, la fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundamentación y el descubrimiento. Así el Almirante Cristóbal Colón consigna en su *Diario* libro que debe estar en el umbral de nuestra poesía, que vio caer al acercarse a nuestras costas un gran ramo de fuego en el mar»[13].

Todavía en 1965, todo lo que Lezama Lima no encuentra en el siglo XX –con las progresivas decepciones de *Orígenes,* las contemporáneas

[12] *Se pasa revista actualizada a este problema en* La invención de América, *de Edmundo O'Gorman, México, F.C.E., 1991, y* Los cien nombres de América, *de Miguel Rojas Mix, Barcelona, Lumen, 1991. En «América, efecto fantástico en el paisaje europeo», Rojas Mix estudia la inclusión de elementos americanos en la paisajística europea. El mecanismo es idéntico para la pintura y la literatura americanas cuyos moldes genéricos y tradiciones venían de Occidente. Ver* La América imaginaria, *Barcelona, Lumen, 1991, págs. 112-115. Respecto de la representación de la naturaleza en la literatura clásica (y hasta el barroco) el mejor punto de partida sigue siendo E. R. Curtius,* Literatura europea y Edad Media Latina *(1948), I, cap. X «El paisaje ideal», México, F.C.E.,1989, págs. 263-289.*

[13] *José Lezama Lima,* Antología de la poesía cubana, *col. Biblioteca de Autores cubanos, tomo I, siglos XVII-XVIII, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965, Año de la Agricultura, pág. 7.*

rupturas y deserciones de los jóvenes, los ataques del creciente oficialismo–[14] proclama hallarlo en las frases, los versos y las metáforas de la conquista. Para Lezama Lima la lengua y la cultura americana y cubana son las de la Conquista. Las querellas, las guerras y las razas constituyen la obra del tiempo y de la divinidad, una divinidad oscilante que, a veces, tiene que ver con el Dios cristiano y, otras, es la fuerza de un sentido oculto que pugna por revelarse: la poesía expresaría esa fuerza. Y sobre esas frases él opera transformaciones: en las que, por un lado, estetiza, y, por el otro, trasviste.

Lezama inserta en el orden convencional –un orden que queda velado, pero no cuestionado– un repertorio de interpretaciones e imágenes que, superponiéndose unas sobre las otras, crean un tejido discontinuo de proposiciones sobre América: su paráfrasis es casi imposible. Pero a riesgo de incurrir en la imposibilidad, hay que señalar que para él la totalidad de la poesía americana está en aquellas frases del descubrimiento, cuando la llegada de los europeos a la isla. Ni siquiera se trata de frases misteriosas, sino de una simple comparación en boca del Almirante. Esta comparación, limitada y casi vulgar, es para Lezama como la grieta en la piedra de donde surge un manantial, el hilo delgado que permite imaginar que el chorro se ensanchará hasta formar el río. Esa capacidad para crear metáforas citando falsamente, proponiendo una imagen que vaya más allá de la metáfora misma, es una de las características de su modo de argumentación. Es su modo de pensar.

Es más que una característica: es la invención de una metáfora que cristaliza en imagen. Para Lezama, la imagen está hecha a semejanza del misterio de la Encarnación en la doctrina cristiana: su resultado es una naturaleza indiscernible e irrepetible (o sea: histórica) entre divina y humana. Pero no una doble naturaleza: Lezama es un católico. Por eso, dentro de la cámara del cuerpo metafórico que separa al término de la comparación de la comparación misma, él exige que haya siempre aire necesario para que pensamiento y lenguaje no se encuentren definitivamente nunca, pero nunca sean del todo dos separados. Como la encarnación, así la imagen une la naturaleza divina y la humana, y asegura la bendición de la unidad a pesar de la distancia de la metáfora respecto de la metaforizado.

Dice Lezama que Colón: «Ve la esbeltez de las indias que caminan para saludarlo y anota la expresión muy esclarecedora al fijarse en su pelo: seda de caballo. Es necesario subrayar el acento de esa expresión,

[14] *Reinaldo Arenas describe a Lezama alrededor de 1966-68: «...lo había visto en la UNEAC: era un hombre corpulento, enorme, con una gran cruz que llevaba siempre en una cadena que se salía de uno de sus bolsillos laterales. Aquella cruz que se exhibía en aquel centro de propaganda comunista que era la UNEAC, era indiscutiblemente una provocación»,* Antes que anochezca, *Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 109* .

seda de caballo, con lo que se alude no tan sólo a una presencia hermosa sino a la carga de eticidad que entraña, como una resistencia sedosa y fina, que había de ser característica de todos los intentos nobles del cubano»[15].

Lezama afirma que la identidad cultural de Cuba nace de la «seda de caballo» del pelo de las aborígenes. Esa frase primera, nada menos que la frase originaria, cristaliza entonces en cultura. Pero la cristalización, en lugar de descubrir lo que Colón dijo, lo transforma.

Si lo «nuestro» («nuestra isla») empieza, lo hace por obra y gracia de la mirada de Colón: el problema es qué escribe verdaderamente Colón. Y Colón no ve lo que ve Lezama –*bellas aborígenes* que se acercan para saludarlo con el pelo como seda de caballo– sino *muchos mancebos:* «El cual (el Almirante) en el libro desta su primera navegación, que escribió para los Reyes Católicos, dice de aquesta manera: ...'En fin, todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad...; todos ellos andan desnudos como su madre los parió, y también las mujeres aunque no vi más de una harto moza, y todos los que yo vi *eran mancebos,* que ninguno vi que pasase de más de treinta años, muy bien hechos, *de muy hermosos y lindos cuerpos* y muy buenas caras, los cabellos gruesos casi tanto como sedas de colas de caballo y cortos...'»[16].

Lezama deforma y transexualiza, pero se somete a la mirada del conquistador, que percibe, ya literario, ya convertido en tradición renacentista, el mundo de las culturas perdidas a las cuales no podemos acceder: las americanas. Colón hace lo que conquistadores, misioneros o letrados hicieron: las elimina o se apropia de ellas según lo conocido, según lo ya leído, aprendido, soñado. Propone o predica, en esos traslados, orígenes que no son tales o que suponen la aniquilación de algo previo. Sólo se conoce el origen segundo, trasladable, traducible, transportable, que surge de la mirada europea, punto de partida de todo comienzo que se pueda formular en el lenguaje de la cultura. Y Lezama hace lo mismo, pero le da una vuelta curiosa. Transforma los muchos mancebos de pelo de seda de caballo en una aborigen bella: condensando la «harto moza» y los «mancebos» en una sola figura, la de las mujeres que saludan al conquistador.

En Cuba, como en ningún otro sitio de la América española, todo fue traído, transportado, todo fue, en el sentido literal de la palabra, metaforizado... Todo: hasta los habitantes. Y eso confiere a la relación de los contemporáneos con la tradición clásica un peculiar rasgo de proximidad, de ingenuidad consciente, de ausencia de conflicto profundo.

[15] Antología de la poesía cubana, *pág. 7. Las cursivas son mías.*

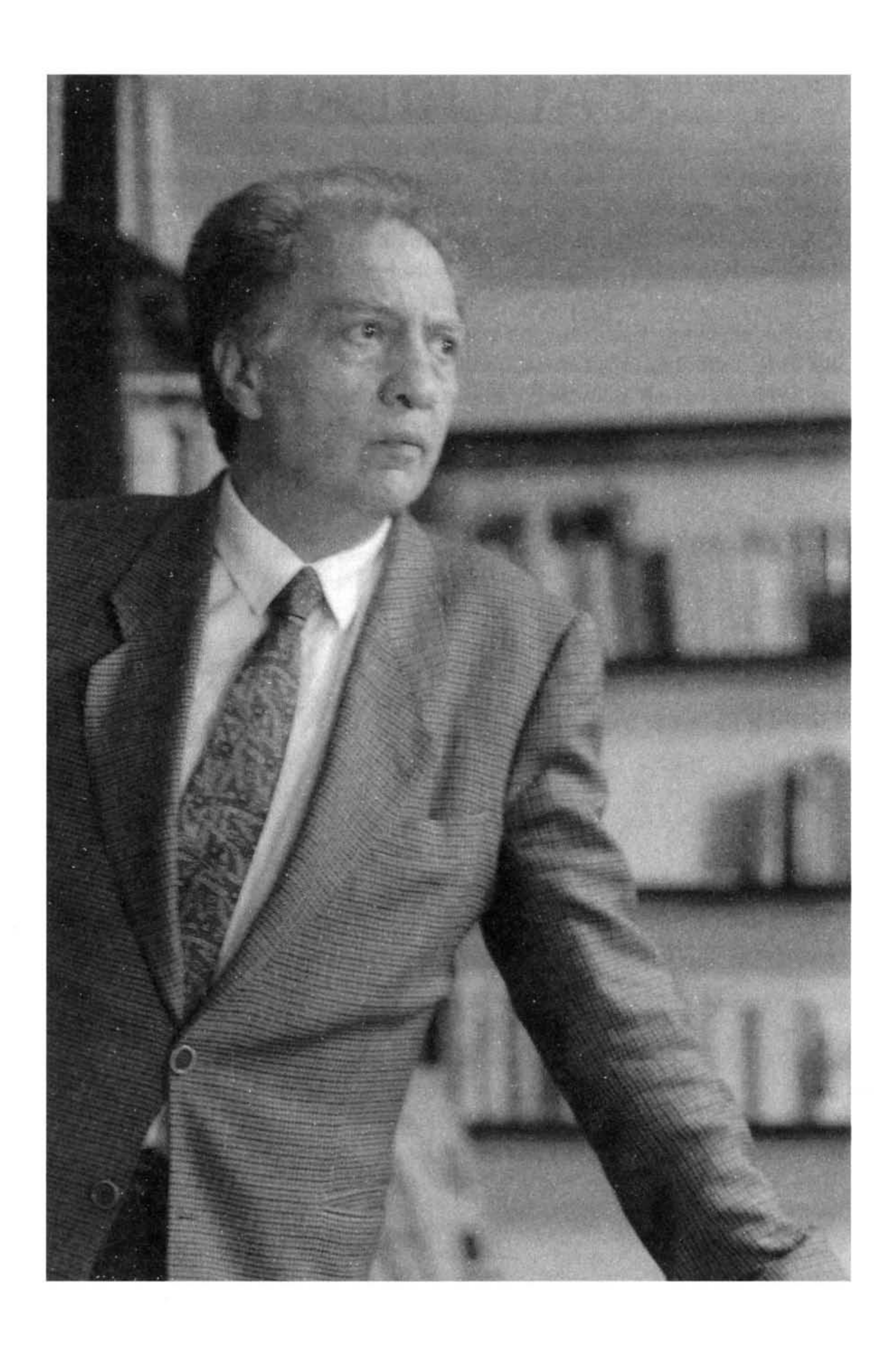
[16] *Cristóbal Colón,* Textos y documentos, *Prólogo y notas de Consuelo Varela, Madrid, Alianza, págs. 30-31.*

En las distintas etapas de su carrera, Lezama se sustrae así, glosando o imaginando las figuras del origen cubano, al problema de la discusión de lo mestizo en la cultura. Para él, el Otro de la relación entre Cuba y Europa no es el aborigen sino la Naturaleza. Por eso recurre, en su formulación de una teoría de la cubanidad, a Colón y Las Casas: la aborigen-mancebos que Lezama inventa es parte de esa Naturaleza que maravilló al conquistador. Y, al no ser sino invención, le permite ponerse en el lugar del conquistador o, al menos, en el de su escriba. Por eso a Lezama el «eclecticismo sanguinoso» de la fusión corporal del mestizaje le espanta sólo en el plano verbal: aboliría la escritura culta.

La discusión política e histórica acerca del mestizaje quizá deba tomar en cuenta que los grandes escritores americanos no lo celebran, sino que expresan su tensión. De la manera en que lo hacen, y de los recursos que utilizan para que esa tensión se convierta en literatura, está hecha la historia de la cultura en América.

Nora Catelli

CALLEJERO



El arte de la fuga

Las nubes se movieron y todo se convirtió en caricatura.
Benito Pérez Galdós

I

La portada del libro* reproduce un cuadro de Goya, *El entierro de la sardina* (circa 1816). Es una de esas obras que participan, como apunta Berenson, de la ambigüedad esencial de un gran pintor-autor que es en buena medida un pintor-periodista, un obcecuente comentarista de la anécdota cotidiana.

Imagen de un funeral carnavalesco, *El entierro de la sardina* tiene su origen en un dibujo a pluma que capta a unos frailes danzando frenéticos alrededor de un estandarte para celebrar el deceso de un obispo despótico. El escarnio enmascarado de *El entierro de la sardina* debe asociarse a otros cuadros donde se dramatiza uno de los temas centrales de Goya y, también, de Pitol: la imposibilidad de la Ilustración y de la crítica en una (Nueva) España inveteradamente hechizada. La complacencia en el plebeyismo, la pesadilla interminable de un período histórico amorcillado en la inminencia de su fin, la noche de la razón civil y de la esperanza política, son interpretadas en muy distinta forma por el pintor-periodista español y por el narrador-ensayista mexicano, pero en ambos casos se dramatiza en crónica y poesía una atmósfera de rituales agobiantes cuya transmisión resulta posible en virtud de la distancia que establece, en Goya, la pintura por encargo y, en Pitol, el oficio de escribir como materia de la escritura.

II

Nacido en 1933, en Córdoba, Veracruz, Sergio Pitol tiene como compañeros de viaje generacional a Carlos Fuentes (1928), Jorge Ibargüengoitia (1928-1983), Inés Arredondo (1928-1989), Margo Glantz (1930), Sergio Fernández (1926), Juan Vicente Melo (1932-1996), Juan García

* *Sergio Pitol,* El arte de la fuga, *Anagrama, Barcelona, 1997. Las citas corresponden a la edición de Era, México, 1996.*

Ponce, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Víctor Flores Olea, Alejandro Rossi (1932), Vicente Leñero (1933), José de la Colina (1934), Fernando del Paso (1935), aunque la amistad y las estaciones literarias lo aproximen más a Carlos Monsiváis (1938) y José Emilio Pacheco (1939). Quienes como Pitol vieron pasar su infancia y su adolescencia en el México de la postguerra compartieron un espacio singular: la emigración de republicanos españoles, judíos de Europa Oriental, militantes y artistas catalanes, franceses, alemanes, austriacos, rusos entre otros, que arrojó, por un lado, una luz crítica sobre las instituciones y discursos del nacionalismo oficial y, por el otro, prestó rostro y letra a los espectros sangrientos de una civilización vacilante.

No extrañará así encontrar, dispersas en la obra literaria de esta generación, las piezas de un rompecabezas, el paisaje astillado de una Europa raptada: el genocidio judío en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, las atmósferas de violencia, sospecha y delación que propagan su infeccioso contagio aun al ámbito escolar como en ciertos recuerdos evocados por Salvador Elizondo en *Elsinore,* la memoria de una familia judía de la diáspora en *Genealogías* de Margo Glantz, en fin las conjuras cosmopolitas que fraguan agentes y espías en *El desfile del amor* de Sergio Pitol, evocan las secretas deflagraciones de un México iluminado por el incendio de la historia.

En este horizonte generacional, Sergio Pitol se sitúa espontáneamente como otro hermano cosmopolita cuyo supuesto desarraigo sólo sabría afirmar la intensidad de su vocación literaria y dar cuenta de un agudo sentido tribal, por no decir nacional, aún ahí donde su actitud crítica lo aparta del tótem gregario. Sin embargo, el autor de *Domar a la Divina Garza* destaca en este paisaje cosmópata como el hijo pródigo que sale al mundo para hacer de su peregrinaje, la substancia de su vida y obra. Para algunos espectadores de esa generación, por ejemplo para la periodista Margarita García Flores (en 1969 y 1976), Sergio Pitol aparece como una suerte de Henry James mexicano que «no soporta a sus compatriotas pero los añora cuando está lejos», un estandarte de «la juventud dorada de México que al mismo tiempo odia formar parte del jet-set». Otro contemporáneo, Jorge Ibargüengoitia, diría: «La verdad es que mientras más enojado estoy con este país y más lejos viajo, más mexicano me siento». Sin embargo, del autor de *Lo que Maisie sabía* que, por cierto Sergio Pitol tradujo admirablemente, lo separan, amén de las obvias proporciones, no pocas cosas según él mismo advierte, pero sobre todo una: «La diferencia fundamental entre mi manera de ver a los mexicanos y la de James a los americanos es que yo no comparto el culto total de James por Europa ni la ambigüedad entre fascinación y horror que a él le produce el país natal». Aunque sobre este último punto cabría establecer algunas reservas, por ejemplo a la luz del final escato-

lógico de *Domar a la Divina Garza;* sobre el primero no hay duda. Para Sergio Pitol, cuya filiación italiana no es desconocida, Europa es un continente de tradiciones múltiples y no sólo determinado por los vectores metropolitanos dominantes; la suya es una Europa crítica, abierta a las otras, excéntricas europas. Bastaría para comprobarlo pulsar la distancia que lo separa de las vertientes literarias de la Ilustración y lo asocian al Siglo de Oro español, a Hermann Broch, a Virgina Woolf. Una Europa apartada de las modas, por ejemplo de la literatura francesa coetánea, la literatura del *Nouveau Roman* cuyos prismas lo afectan sólo muy marginalmente. La Europa heteredoxa, periférica de este autor mexicano se orienta más allá de los Alpes y del Danubio. El país literario de Sergio Pitol colinda, por un lado, con el reino milenario de Hermann Broch, Thomas Mann y Robert Musil que Juan García Ponce ha sabido descubrir en las letras alemanas; se toca con *El Imperio Perdido* de Joseph Roth y Elías Canetti entrevisto por José María Pérez Gay; se asoma a los paisajes a veces fantásticos, a veces realistas de la literatura inglesa como atestigua en *De Jane Austen a Virginia Woolf* (1975). Pero se despliega con poderosa amplitud en las literaturas eslavas que ha contribuido a propagar tanto a través de numerosas traducciones, en particular de autores polacos como Andrzjewski, Gombrowicz, Iwaskiewicz o Mickiewickz, como de artículos y ensayos, por ejemplo los reunidos en *La casa de la tribu* (1989) donde evoca y recrea las obras y figuras de Pushkin, Gogol, Tolstoy, Chejov, entre otros. De hecho, para los escritores más jóvenes, Pitol apellida un emblema singular, editor, traductor y lector de rusos, polacos, húngaros que expresan una experiencia de la civilización donde, por ejemplo, el diálogo entre el mundo urbano y el orbe rural, la corte y la aldea se plantean en una forma muy distinta a como se manifiesta en Francia o Inglaterra, pero acaso no exenta de similitudes con los purgatorios criollos engendrados por España y Portugal en sus colonias americanas, como si el autor de *El único argumento* hubiese ido al otro polo en busca de un espejo adecuado para mirar sin deslumbrarse su historia.

Experiencia sin tesis: escritor, narrador, observador, cronista, ensayista y memorialista, Sergio Pitol no es en modo alguno un novelista de ideas –nada le es más ajeno que la fábula de André Malraux, a pesar de su pregonada admiración por José Vasconcelos. Su universo literario tampoco está imantado por la épica o por la fiebre civil –como en el caso de Pacheco o de Monsiváis–, aunque sin el horror al vacío heroico serían incomprensibles no pocas páginas de *El arte de la fuga.* La intermitencia ante la historia es quizá uno de los relieves característicos de este escritor, a veces desarraigado y fantasmal, a veces conmovido por «esa calamidad llamada México», para frasearlo como el narrador de *El tañido de una flauta.*

¿No es *Cercanía y fuga, Closeness and Fugue,* el título del abismal «Relato veneciano de Billie Upward», recogido en *Nocturno de Bujara* (1981)? Intermitencias, inclinaciones discontinuas que en su contenido pueden ser marginales a la obra pero que resultan imprescindibles para describir el movimiento de una escritura en incesante conflicto entre el arte de «saber escribir» y el arte de narrar, entre redacción y escritura (op. cit. p. 180 y Berenson, p. 39)[1]. Tal es la cruz paradójica de la religión del arte narrativa, sufrida como un intenso drama personal, padecida a la vez como un martirio y como una salvación que recorre el cuerpo tragicómico, irónico, paródico de su obra de ficción asociándola, también ahí, a las de Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo y Juan García Ponce. Salta a la vista que el tapiz vivido que componen estos hilos sólo podría ser el de una biografía literaria; que el tejido de estos recuerdos leídos dibuja una memoria itinerante de la escritura itinerante, un mapa de la contemplación en marcha que es viaje interior, *Closeness and fugue,* fuga que es acercamiento: arte de la fuga.

III

El arte de la fuga, el libro de memorias literarias de Sergio Pitol que prorroga en clave autobiográfica a *La casa de la tribu,* postula un arte escapatoria –para usar la voz de José Bergamín–. En *El arte de la fuga* el autor se mira al espejo oscuro de la tinta con el pasmo táctil del ciego que recobra la vista o del recién despierto que ha logrado burlar la pesadilla de un sueño atroz: «pesadilla es saber que sueño y no logro volver a la vigilia» (p. 63). Las memorias de este hijo pródigo que ha vivido más de treinta años fuera de su país recrean ciudades (Venecia, México, Varsovia, Barcelona, Roma), evocan autores conocidos personalmente (María Zambrano, Adrzjewski, Victor Sklovski, Antonio Tabucchi, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Juan José Arreola) traducidos (Iwaskiewickz), leídos como maestros (Benito Pérez Galdós, Bernard Berenson, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Thomas Mann). Habla de ocio y de hambre, de ópera, música y teatro, pero da cuenta sobre todo de la escritura oprimida bajo la rueda de los días. Evoca la infancia y la muerte, la catártica hipnosis en virtud de la cual el autor logra sumergirse en el abismo de sí mismo y tocar el fondo de su dolor. Pero *El arte de la fuga* habla sobre todo de literatura, recrea las diversas anécdotas y episodios que, como piedrecillas blancas en las sendas perdidas del bosque, le permitirán al autor/lector, si no volver al amparo de su taciturna

[1] *Umberto Morra.* Conversaciones con Berenson, *traducción de Nadia Piemonte, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.*

morada interior, al menos merodearla. La recreación de actitudes y reacciones, la re-invención de la personalidad literaria representa el polvo diamantino que hace brillar este libro con la promesa de un goce levemente impío: atisbar al artista, a través de la cerradura de la prosa, en las estancias de su fuero interno. Tal vez esta voluntad de re-invención de la gestualidad puramente literaria explique la ausencia más notable del libro: la del amor.

Superando la sorda perplejidad de una primera persona cotidiana, el autor logra consumar la proeza de impersonarse a sí mismo a través de la palabra recordada y practicar en el propio fuero interior la delicada operación que pone en juego lo que él llama «la transmutación de los karmas». Así, por ejemplo, el capítulo titulado «El oscuro hermano gemelo» teatraliza el proceso de la improvisación literaria, la creación aleatoria y necesaria de una figura, un destino. El salto mortal realizado desde el tenso alambre de la propia voz es y no es una operación puramente literaria. En «Vindicación de la hipnosis» la confesión se manifiesta como una reconciliación radical, una íntima concordia que le permite comprender –abrazar como diría Octavio Paz– el duelo devastador que para el niño Sergio Pitol representó la muerte accidental de su madre. Hincado magnéticamente en ese punto de apoyo, el autor puede deletrear la gramática parda del escapismo *snob* para decir la palabra viva de un arte-escapatoria orientada hacia el retorno generoso a la casa de la tribu con toda esa pasión dilapidada, pero también salvada, en el jeroglífico de la biografía. ¿No resulta entonces asombroso que el lector deba callar como una impertinencia el nombre de Marcel Proust que tenía en la punta de los labios? Sea como fuere, el lector reconoce que la impersonalización ha cuajado y que resulta indudablemente más convincente la primera persona de *El arte de la fuga* que las terceras autobiográficas de algunos otros libros del mismo autor.

Para efectos de la verdad interior disparada por el arte-escapatoria poco importa que el tótem que congrega a la tribu de pertenencia sea o no verdadero; sólo subsiste, trasciende el fervor de la piedad. Pero ¿cuál es el nombre de ese tótem? Más allá de la mitología del carnaval y de la revolución que subyace como un esqueleto bajo los cambios de paisaje y de país, ese dios oculto e innombrable, quizá salvaje, desespera de ser encarnado por el principio de esperanza y por la promesa de regeneración a través de la historia y de sus episodios nacionales. Pero se trata una regeneración de antemano frustránea pues, sin esperpentos, ¿qué sería de la parodia y del carnaval? Sólo en esos términos se explica que, en el desarrollo de su órbita, el planeta Pitol caiga en la parábola insurgente con que cierra el libro, es decir en el diario que *redacta* sobre los primeros momentos del movimiento armado neozapatista de Chiapas. El lector deletrea ese testimonio menos como la culminación de un proceso

de emancipación moral que como un regreso a la adolescencia convicta de sus convicciones, retratada en la *Autobiografía* de 1967, («era necesario participar de alguna manera en la política») y por tanto como una afirmación implícita acerca del carácter esférico del tiempo interior y un signo de que *El arte de la fuga* es todavía *work in progress,* proceso vivo en la medida en que no ha sabido aún fraguar un plan de evasión congruente para hurtarse a la pesadilla de la historia, «la ambigüedad entre fascinación y horror que a él le produce el país natal». Con todo, este razonamiento que busca establecer una distancia literaria ante la materia prima del discurso cívico del escritor –descifrándola en todo caso como un síntoma– sólo afirmaría la autenticidad, la gramática discreta que, según este lector, gobierna *El arte de la fuga.* Pues aún ahí, en la nostalgia de la épica, en la ambigüedad ante «un México radiante, bárbaro, inocente y esperpéntico», en el despliegue discontinuo del principio de esperanza, Sergio Pitol ostenta el carácter literario de su empresa. De ahí que *El arte de la fuga* deba ser leído en la frontera elusiva de la ficción y de la crítica como un libro de ensayos cuya honrada peculiaridad estriba en la intermitencia que lo sustenta.

El arte de la fuga no es una obra dictada por el arrebato genial. Tampoco es una de esas obras maestras que, según Cyril Connolly, justifican la existencia toda de un escritor y, con el tiempo, de una generación. Es en cambio una obra honesta, una prenda escrita de esa rara especie que es la conversación, un signo de esa otra ciudad llamada esperanza. No es sencillo, como diría Elías Canetti, encontrar la «paz con todos aquellos de los que uno ha escapado».

Adolfo Castañón

La muerte

I

Si alguna vez las aguas se retiran,
comprenderé el vacío,
conoceré la muerte sin disfraces.

Como una hierba seca
atrapada en el humo de los cirios,
me reveló muy pronto su disfraz.
No sé, debió de ser el año
sesenta y seis, tal vez sesenta y siete,
en una tarde de silencio frío.
Era entonces Granada
la ciudad que se duerme en un vaso de agua,
los álamos que caben en la mano de un niño,
el corredor que lleva al sacerdote muerto.

Y cruzamos en fila por la sombra.
Conciencias vigiladas,
alumnos conducidos
a pasar por delante de un cadáver,
recuerdo que la muerte
fue una imagen avara de la vida,
labios de cera y piedra
gastados por el rezo.

Las coronas de flores
suspendían la prisa y el temor
en el mensaje de los sentimientos.
Las palabras inútiles son pétalos morados.
Tus alumnos jamás te olvidarán.

Y en mi caso fue cierto,
nunca olvidé aquel día,
atrapado en el humo de los cirios
como una hierba seca,
la madera solemne de su féretro,
el blanco miserable de la piel,
ese disfraz mundano de la muerte.

II

Pero la muerte a secas, sin disfraces,
no llegué a comprenderla.
Era incapaz de presentir un tiempo
en el que yo no fuese
rumor, canción, tragedia o alegría,
que el silencio no fuese mi silencio,
ni la mañana luz para mis ojos,
ni la ciudad de octubre
esa piel fatigada de pájaros y humos
que se apoya en mi cuerpo
y en las ventanas de los dormitorios.
La muerte es un vacío sin pasado,
nunca tuve memoria de la nada.

Estoy a punto de decir
que al entrar tu recuerdo
en el sol invisible de mi suerte,
como entran las ciudades en la noche
del viajero perdido,
me obligaste a entender la condena del tiempo,
la desaparición,
este miedo nocturno
que tienen las botellas
a quedarse vacías.

La muerte y el amor
son tareas del cuerpo,
caminos diferentes
que llevan a lugares parecidos,

faros que nos persiguen en busca de una fecha
y que al llegar nos quitan
autoridad en nuestra vida.

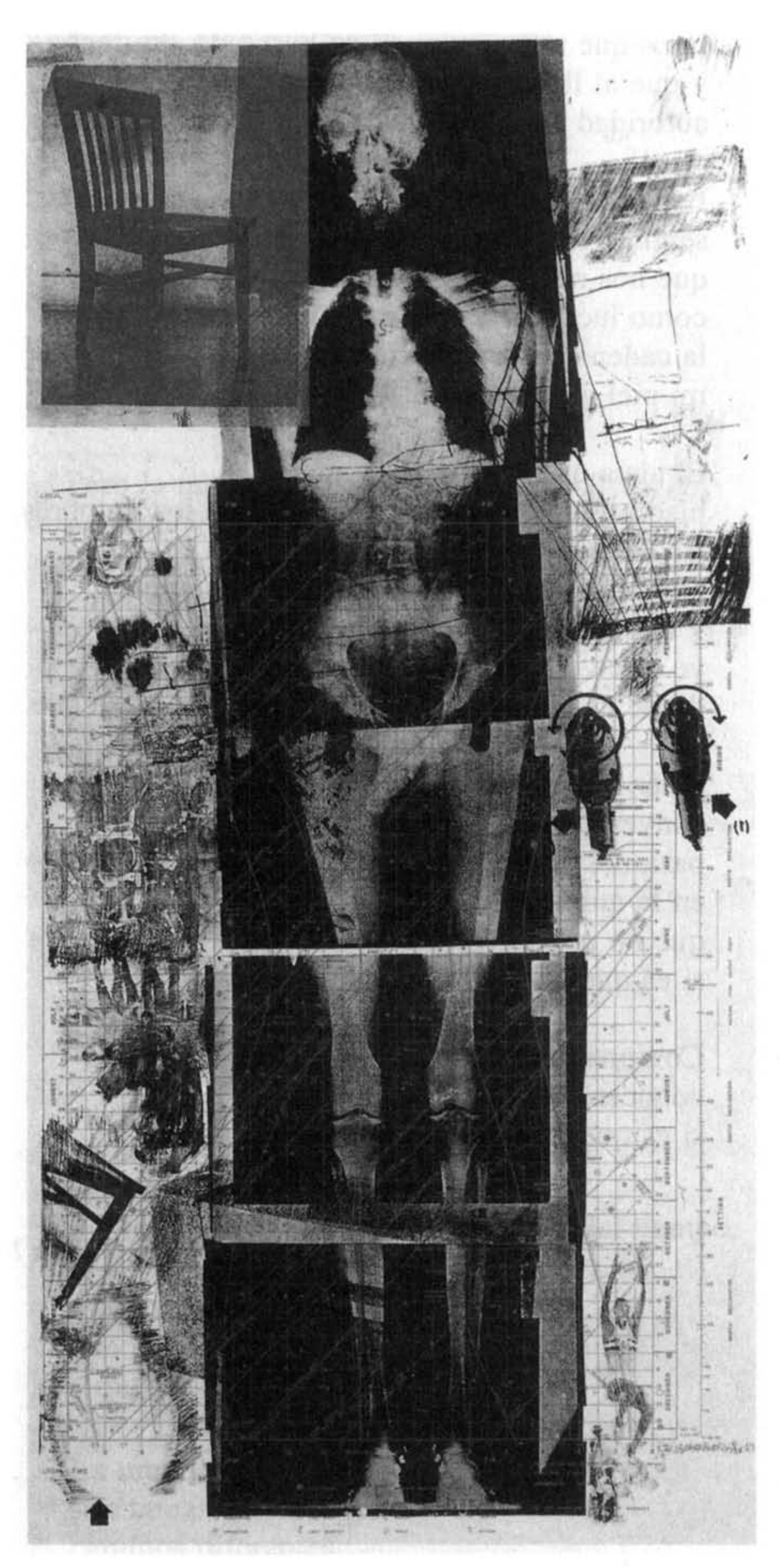
Es la razón, la única,
sentirse en la obediencia de un deseo
que nos mueve las horas
como luces terrestres en el mar,
la cadena de oro que sujeta
mi piel al pensamiento.

El agua que subió con la marea
hizo un lago en el Sur. Y abandoné los nombres,
las trece letras de mis apellidos,
números de teléfono borrados en la arena,
y un reloj,
yo que viví metido en un reloj,
desde el primer momento en que bajé a la calle.

Están allí, recuerdos
convertidos en valle submarino,
pasiones amparadas
en la quietud de la felicidad,
que no podrán vivir en el desierto
si es que un día las aguas se retiran.

Comprenderé el vacío,
conoceré la muerte sin disfraces,
si es que un día las aguas se retiran.

Luis García Montero



Robert Rauschenberg: *Booster* (1967)

Cinco poemas

Lo inmortal

Salir de casa una mañana fresca
Y navegando con el rostro al aire
Como una alegre proa levantada
Que azota la marea más despierta
Saber de pronto que surcamos
La verdad desarmante
La limpia herida rauda de la dicha

Y no es que hayamos desgarrado
Con ademán grandioso
Las tercas ligaduras de las ropas
Sino que sólo ahora recordamos
Que bajo ese espesor vamos siempre desnudos

Esto hemos aprendido
De los volubles e incansables climas
Y sus sanos rigores

Arropando aprensivos nuestro frágil calor
No es que hayamos matado la inmortal inclemencia
Nuestro desnudo que bajo sus corazas
Cierra los tiernos ojos defendiéndose
Hasta el final sigue siendo más suyo
Que de ese mismo abrigo que con razón le opone

Luchamos siempre así justificados
Con todo lo inmortal que ulula afuera
Y que el vivo deseo de nuestra vida misma
Sostendrá siempre en vida.

Otoñal

Otoño se ha estancado en su lujo friolento
Dejándose llevar inmóvil por la hora
Más y más lejos de nuestros rastreos
Y poco a poco en la remota altura
Se va cerrando para sí su sueño
Dignamente intocado

Una vez más se queda triste y sola
Dolorosa y sobrante
La belleza del mundo

No aprenderemos nunca ese mínimo paso
Para ponernos donde nos alcance
Lo que ya estaba dado si nuestra violencia
No se arrojara siempre buscando en otro sitio

Otra vez es lo que es más nuestro
Lo que dejamos más a nuestra espalda
Si un día más se ha retirado virgen
La injusta soltería de esta belleza altiva
No es porque no estuviera en nuestros brazos
Es porque un día más erró el deseo.

Relente

En la hondura impecablemente helada
Del cristalino invierno
Cruza de pronto un rico olor punzante
A humo de bosque
Un aroma agarroso opaco serpentino
Que no se deja abrir
Ni cerrar
Ni dejar nunca a un lado
Que llena tenuemente el mundo
Mas sin escapatoria
De una mortal nostalgia innegociable
Igual

igual ¡ay infijable vida!
Que el relente de mí que desde siempre
Ha vagado tan lejos y sin aceptar nunca
Hacer de mí su casa.

Tiempo revuelto

Este airecillo revoltoso y frío
De un gris tan sin tristeza
Arrastra entre nosotros
Sólo sus pies helados

Su pecho desenvuelto
Su fluida cabellera esparcida sin fin
Sus tersos ojos gozadores
Se quedan allá arriba
En la altura con nubes remotamente ebria
Donde nunca se supo de estas bajas ciudades
Que seguimos haciendo

En lo alto hay tan sólo tierra virgen
Rasgamos un espacio que no urbaniza nadie
Y nunca poblaremos una ciudad celeste

Pero aquí en nuestras calles
Tocar los pies helados del viento inenjaulable
Nos da un jovial escalofrío
Unas ganas de risa trascendente
Regocijados de esa inquietante vida
Animosa y ajena
Tan pertinaz al menos como la propia nuestra.

Figuras en el crepúsculo

La delicada tarde
Gloriosamente ensimismada
Limpiamente ignorante
De todo esto que a sus pies pulula

Prodiga interminablemente
Su prodigio de ingrávidas riquezas

Bajo ese gran fanal
Sin cesar matizado con delirio
Lá móvil multitud
Parece de repente congelarse
En una escena fija
De pequeñas figuras recortadas
Contra el deslumbramiento

No saben lo que reina a sus espaldas
Como tampoco esa belleza a solas
Sabe del hervidero que la habita

Pero más cegador aún
Que esa doble ceguera
Es el blanco misterio
Que la una a la otra las destina

Sé que no es para mí
Para quien este orden se trama inabordable
Pero tampoco oh luz de la palabra
Para nadie.

Tomás Segovia

Páginas de 1995*

Fumaroli et la France *(9 de enero)*

Algunos gestos delatan. En un reciente libro de Marc Fumaroli –un estudioso con ideas sonoras y rotundas pero muy poco interesantes– afirma lo siguiente: «La France, patrie de l'esprit, est aussi inaliénable que peut l'être la Grèce malgré Papandréou, l'Espagne malgré González, l'Italie malgré De Michelis, la Chine malgré Mao. C'est un bien commun de L'Europe et du monde». *(L'État culturel, essai sur une religion moderne).* En primer lugar, Fumaroli, que suele ser muy compacto y rotundo, se hace un poco humo cuando considera Francia la patria del espíritu, porque habría que considerar al resto de las naciones provincias más o menos espirituales o materialistas de esa capital. Luego está el ahistoricismo propio de todo nacionalismo: lo que Francia sea es refractario al cambio: los hombres hacen y deshacen pero el espíritu del país sigue siendo el mismo: es así desde el principio. Lo mismo habría que pensar de España (provincia espiritual, aunque durante el franquismo se publicitaba que España era *diferente*), que se mantiene fiel a sí misma a pesar de Felipe González. Imagino que también era ella misma, inalienable, en tiempos de Franco, Azaña, Alfonso XIII y Felipe II.

Fumaroli es un conservador dogmático. Siguiendo sus ideas, jamás hubiera habido aventura artística, negaciones ni rebeldía. A veces tiene razón al tratar de devolver al pasado lo que cierto positivismo interesado quiere quitarle en beneficio de las nuevas propuestas, pero esto, ni es original ni sus planteamientos son iluminadores. Por otro lado quiere hacernos pensar que cuando el Estado protege a las artes las pervierte al servicio de determinada ideología, y defiende la iniciativa privada (bancos, fundaciones, etc.) ignorando que también está sujeta a gustos e intereses. Su crítica del Estado protector (que él califica de religión moderna) es menos aguda que la que François Revel ha hecho en diversos libros res-

* *Pertenecientes al libro inédito* Al vuelo de la página, *del cual se ha publicado en* CHA *varios fragmentos: «Palimpsesto», núm. 522, «Horas sin días», núm. 509 y «Días de 1994», núm. 544.*

pecto a los poderes del Estado. Revel no es nacionalista y no creo que jamás se le ocurriera pensar que Francia es la patria espiritual del mundo.



Rescato esta frase de Karl Jaspers: «Quien quiere la justa organización del mundo para siempre no quiere nada, pero sí aquel que en su situación «histórica» aprehende lo posible como suyo».



Viendo un programa televisivo sobre Vietnam, me sorprendió enormemente lo siguiente: allí, en los comercios de alimentación, se venden las serpientes pitón –al parecer un rico alimento– por metros, como si fuera cuerda.



En una entrevista con Alan Ross, publicada en el *London Magazine* en 1981, Charles Tomlinson recuerda su infancia y dice lo siguiente: «Para mí la contemplación consistía en eso: pescar. Observar silenciosamente el agua y desear que aparezca el pez, o no desearlo, y limitarse a dejar que los peces se aproximen, atrayéndolos a la órbita mental propia en un peculiar desprendimiento de la voluntad. Para un muchacho es una disciplina estupenda, sólo aprender a quedarse quieto y a no proyectar tu sombra encima del agua, sentarse en silencio y sumergir los aparejos bajo la superficie. Una buena forma para iniciarse como poeta, o como pintor.»



Oído en el metro: dos persona adultas están conversando de su infancia. De pronto, una de ellas recuerda las magdalenas con almendras que comían entonces.

–¿No echas de menos aquellas magdalenas?

–No, no; echo de menos al niño que las comía.

Oh, Dios *(12 de enero)*

George Steiner da un repaso a su vida en conversación con Rami Jahanbegloo. A lo largo de sus páginas encontramos observaciones inteligentes y audaces, como corresponde a quien ha escrito *La muerte de la tragedia, Después de Babel* y otros ensayos valiosos. Ahora bien, a diferencia de lo que encontramos en Tomlinson, Steiner sólo habla de libros

y de vicisitudes académicas. El mundo tiene forma para él de biblioteca, pero hay que pensar que los libros hablan de sentimientos y de pasiones, sin excluir la intelectual. Menciona a su mujer de pasada (madre de sus hijos), pero no sabemos cómo se llama (lo mismo ocurre con sus hijos). Las mujeres parecen contar poco en su vida, o si cuentan tienen un papel pasivo. Sus padres (en realidad el padre), aunque judíos, le dieron una educación laica (volteriana). La figura del padre es muy importante en Steiner: el padre *sabía,* le antedecía, como le antedece el texto. Steiner se ha visto impelido a cumplir el proyecto paterno y ha tratado de ser el mejor. Hubiera preferido ser carbonero antes de merecer el desdén de su padre, confiesa. Por otro lado, es un poco triste asistir a la memoria de un hombre de casi sesenta años que recuerda tan bien las competencias académicas en las que él salía victorioso. Sus ídolos filosóficos son Spinoza y Nietzsche, y en su siglo, Heidegger, a quien sigue leyendo cada día como si sospechara que en esos textos hay una verdad revelada. Sorprende la admiración un poco infantil que tiene por los sabios de su tiempo, como si se encontrara entre gigantes (él, que, por otro lado, también es un gran erudito). Hay hombres que no dejan de estar ante un tribunal frente al que se examinan. A veces creo que a Umberto Eco le pasa lo mismo. Falta mundo y se dedican a escribir obras eruditas. Admiro a Steiner, y es evidente que en él hay una verdadera pasión de lector, además ha puesto sus teorías al servicio de grandes libros, cosa que Eco y otros teóricos no han hecho, pero estas copiosas conversaciones muestran a un individuo que no se comprende a sí mismo. Sólo hay que oírle cuando habla del judaísmo. Todos los hombres importantes son judíos, leer subrayando es un gesto judío, lo mismo si uno corrige las erratas; ser judío es tener el cuarto de estudio repleto de libros y de discos, se es judío sin ser creyente, él es judío, su obra es judía, el judío es distinto al resto de la humanidad, «Para mí es inconcebible no ser judío», confiesa con una expresión rara en un hombre de imaginación. Confieso, y esto pocos se atreven a escribirlo, que todo eso me produce una cierta repugnancia. El judío es tan distinto como cualquier otro, como un francés o un guineano. Es cierto que han sido perseguidos, y en algún momento masacrados, pero también han sido perseguido los homosexuales, por ejemplo, los liberales, los gitanos o la gente de izquierda, los cristianos (que a su vez han perseguido a los herejes), etc. La humanidad es una persecución continua entre lo mismo y lo diverso, lo idéntico y la diferencia. Hay que defender a cualquier judío frente a los que quieren que deje de serlo, pero por la misma razón universal que hay que defender a cualquiera del deseo reductivo o condenatorio de los otros. No podemos condenar a nadie por lo que es en relación a sí mismo, por ser blanco, amarillo o por creerse hijo de Dios. Distinto es si, basándose en su diferencia, quiere abolir las nuestras. Apelo al derecho a la tolerancia. Y desde este derecho, si alguien se quie-

re considerar judío sin ser creyente, lo acepto, a él, pero descreo su juicio. Si se cree que el pueblo judío es un pueblo elegido, hay que creer en Dios. De lo contrario, ¿quién lo ha elegido? Los católicos, universalistas, no pueden aceptar que el pueblo judío sea un pueblo elegido por Dios. ¿Se puede comprender a un Dios que sea perteneciente a un determinado pueblo? Se puede creer, pero me temo que sólo lo voy a aceptar como un hecho más entre tantas singularidades en las que da en pensar el ser humano. No aceptaría de ninguna manera que ese pueblo creyera que tiene más derechos terrenales que el pueblo brasileño o saharaui. Si quiere creer que tiene más derechos celestiales, estoy dispuesto a no gastar ni dos palabras en discutirlo, se puede quedar con ese cielo y con el Empíreo de Platón por el mismo precio. Si ser judío es una cuestión histórica, como ser francés, por ejemplo, entonces que no venga Steiner o Berlin a dar la gaita con más diferencias que las históricas, es decir las que conforman una épica y una mentalidad. Si es de raza, como la gitana, muy bien. No creo que sean puros desde hace dos millones de años, así que alguna vez algún grupo diverso se habrá puesto de acuerdo, por diversas circunstancias, para reproducirse en coto vedado. ¿Y qué valor tiene eso? Histórico, imagino, nada que ver con la pureza ni con Dios. La más «pura» raza africana no es más pura que yo, que sin duda soy un mezclado perteneciente a la raza blanca, o baja en melanina, como dice los políticamente correctos, que de cualquier manera es no decir casi nada. Tengo varios amigos judíos, y nunca, nunca, resfriados, enamorados o en pleno divorcio, he observado en ellos diferencias que no pueda encontrar en un mahometano, protestante, católico o ateo. Estoy muy a favor del estado de Israel: creo que todo pueblo ha de tener un espacio donde cultivar las patatas y sus propias costumbres, y además creo que es bueno que dejen de esperar la tierra prometida. Que se desengañen de una vez, los dioses prometen y prometen, pero no son de fiar.

Volviendo a Steiner, ¿por qué se nos estarán poniendo los intelectuales tan místicos? Es un verdadero desastre, porque místicos hay pocos, el resto es gente que habla mucho de cada vez menos, como algunos eruditos profesores (¿será la erudición una forma de mística?). En cuanto a la poesía, dice cosas de valor, que ya uno había leído en otros libros suyos, pero, cual esquizofrénico, nos deja esta perla: «El gran poeta es, por definición, un autista, un aislado que lleva en sí la enfermedad como si padeciera el sida». Lo dice con admiración, pero lo que dice es un poco enfermizo. ¿Qué querrá decir? Un autista es alguien sin conexión con el exterior y, por lo tanto, empobrecido interiormente. De hecho, para que el autista pueda superar su circularidad, hay que incentivarlo, hacerlo salir de sí. Ser poeta es análogo a padecer una enfermedad, por ejemplo, el sida, una enfermedad mortal que está mal vista por sectores moralistas y que, además, se contagia, rasgo éste último que lamentablemente no ocurre con la

poesía. No sé por qué Steiner no define al poeta por su relación con el lenguaje. Un gran poeta fue Shakespeare. Piénsese, teniéndolo presente, si lo que dice Steiner le cuadra.

Parto verbal *(18 de enero)*

Toda obra es mayéutica, operación de hacer aparecer lo que no estaba. Sí, cierto, han de estar los hilos de los cuales tiremos, pero no existe la madeja. En realidad, la madeja sólo está de este lado, del lado de la creación. Cuando se escribe un poema, un libro de ensayos o una obra de teatro, se puede tener una idea, o incluso haber pensado el tema, en el caso del ensayo durante algún tiempo, pero no son más que hilos que toman su sentido, su forma, cuando logra estar de lado de la obra. En muchos momentos cualquier poeta siente que no tiene nada que decir, o que no hay nada más que pueda decir. Ocurre a los veinte y los cincuenta. De hecho, cuanto menos se escribe, menos hay que decir. Nada más lógico. La escritura creativa es algo que se hace, no algo que precede.

Estas obviedades no me lo parecen tanto. Lo estaba pensando al observar que no escribo un poema desde el mes de julio del año pasado. Ni siquiera me he puesto a la mesa con esa intención. La explicación que me doy es que no tengo ningún poema que escribir, y a esto se sigue, de manera inmediata y consoladora, la explicación de que a veces uno sigue escribiendo en silencio. Pero la verdad es que preferiría escribir y si no lo hago es por el miedo que me produce comenzar el poema. Esto que a muchos le parece una bobada es algo que a mí me ocurre: miedo al papel en blanco, a poner las primeras palabras. En momentos así traducir es un buen paliativo, porque en la traducción hay un modelo, terminado, no sólo un comienzo sino una obra frente a la que uno ha de buscar las equivalencias. Se trabaja sobre una base sólida y con unos elementos (en tu propia lengua) conjeturales. Pero en los poemas propios, salvo cuando una línea le ha venido a uno caída del cielo, hay que iniciar la búsqueda introduciendo las manos en la nada, esa nada llena de todo lo desconocido, pero sobre todo, de la nada misma. No es tanto repetirse o escribir un poema malo como la insistencia de la nada en el papel mientras hacemos dibujitos en los márgenes. Cuando uno escribe todos los días prosa, se imanta una a la otra, hay un encadenamiento, aunque sólo sea en la atmósfera; pero en la poesía es más difícil. En primer lugar, no se puede escribir poemas todos los días y los ejemplos de Juan Ramón o Guillén muestran que es un error hacerlo. Acabo de leer esta tarde en los *Journals* de Stephen Spender, que en el año sesenta y dos se propuso escribir poemas todos los días. Los escribía a cualquier hora. No sé cómo es posible a

no ser, más bien, que haya una fuerte necesidad de hacerlo, que ellos se te impongan, de lo contrario se pueden hacer versos más o menos habilidosos, pero no verdadera poesía.

Líneas y ciclos *(20 de enero)*

Las grandes ciudades son lineales. Los pueblos, cíclicos. No me refiero ya a la oposición del mundo agrario con el industrial, sino al aspecto de los encuentros personales. En una gran ciudad, si uno ve a una mujer que le impacta, sabe que lo más probable es que no la vuelva a ver. El pueblo es circular en este sentido: siendo el espacio menor, uno puede tener la seguridad de que volverá a encontrárla. No sabe si en un día o en tres, pero presiente y alimenta que tal vez en el bar, en correos o en el cine acabará encontrándola. Nada de esto ocurre en la capital. Rostro que uno ve, rostro que la ciudad engulle como si se tratara de un reflejo. Es un tiempo que no volverá, un instante que no volverá con el tiempo. Esto mismo nos hace dejar pasar ese rostro cuya mirada nos ha recordado algo, nos ha despertado algo que ni siquiera sospechábamos. No permanece, se pierde en nosotros mismos, deja de tener presencia en nuestro cuerpo y en nuestro ánimo, porque sabemos que no podremos alimentar su imagen sin su inmediata presencia. ¿Quién era? Alguien/Nadie, una presencia que inmediatamente se desvanece. La linealidad impide la esperanza y acentúa la soledad. Vivimos entre multitudes, rodeados de gente, rozándonos y empujándonos en ocasiones para poder caminar, pero los otros son más una abstracción que una realidad.

La polis *(23 de enero)*

España es, ciertamente, un país viejo. Tiene historia, pero carece de memoria. No es que quiera acordarse y no pueda sino que no quiere recordar, tampoco reconocer.

Se nos ha elogiado el paso de la dictadura a la democracia, la llamada transición, como modélico, y creo que lo fue, pero eso no nos convirtió en demócratas de la noche a la mañana, no lo bastante al menos. Somos un país con un estado democrático, pero nosotros aún no hemos incorporado el grado de relatividad y diálogo que exige la democracia. Franco nos enseñó durante muchos años que España éramos todos pero que el Estado era él. Aclaro: España éramos todos a condición de que fuera una, una y la misma. El estado estaba fuera del individuo y todavía sigue estándolo. Sólo la casa es nuestra, pero de puertas a fuera, el espacio común es de los otros y, por lo tanto no nos compete su cuidado. Hay una crítica de

origen ácrata que acentúa, desde otra perspectiva, esta separación. Pienso en García Calvo, por ejemplo, quien afirma tajantemente que Estado es lo opuesto a pueblo llano, incluso afirma que aquél es la administración de la muerte del pueblo. Es la misma idea que tiene del lenguaje, como se vió en su *Heráclito,* aquella apelación a la «razón común». Para García Calvo, en el pueblo llano, desprovisto de los poderes del Estado, se halla el lenguaje. Este pueblo llano tiene poco que ver con el individuo, figura que repugna a García Calvo, porque él es el causante de todos los males. Claro que nuestro curioso filólogo, crítico del capital, del dinero y sus poderes, se cuida mucho de proteger su bolsillo, de no pagar a Hacienda, y, lo que es peor, de pedir dinero públicamente a través de la prensa para pagar sus impuestos, manteniendo así su conocido capital inmobiliario. Savater, que fue discípulo suyo en su juventud, lo llamó en una discusión pública, cicuta, y lo es, pero no para sí mismo sino para los otros. Esta afirmación de la individualidad y escaso reconocimiento en lo público, nos lleva a ser muy duros en la crítica hacia los otros (políticos o no) y pensamos muy pocas veces en nosotros de manera exigente. Hoy mismo, hablaba con alguien que criticaba duramente los fraudes financieros de ciertos políticos y empresarios, pero hacía sólo unos minutos que acababa de confesarme que sólo declaraba a Hacienda la mitad de sus ingresos. Él no es sujeto de su crítica: el error siempre lo comete otro.

Ahora bien, lo que si hemos aprendido es a desechar la violencia (con la sangrienta excepción del terrorismo etarra): los españoles queremos conservarnos, entendiendo o no lo que nos ocurre, pero conservarnos. Esto sí lo hemos aprendido frente a la Guerra Civil, aunque sea también un tema que la gente de mi generación y los más jóvenes tienden a ignorar. Este espíritu conservador (pero con escasa memoria) no debería excluir un mayor interés en la vida pública. Recuerdo haber oído a Octavio Paz decir que a los escritores españoles, aunque están siempre en la calle, no les interesa la política. Lo dice alguien que ha nacido en 1914, que estuvo en la guerra civil española, que llegó a vivir a París a finales de 1945 y que, además, es mexicano: quiero decir con esto último que pertenece a un pueblo donde los escritores están acentuadamente politizados, pero, a pesar de estas características suyas, tiene razón. Este mismo diario lo demuestra: creo recordar que sólo hay una nota sobre política, puntual, un artículo que publiqué, en el diario El Sol, sobre la guerra del Golfo. No es lo único que he escrito sobre la *res publica,* y en ese mismo periódico debe haber varios artículos míos sobre asuntos políticos; pero, aunque me interesa, apenas si he escrito sobre este tema. Pocos son los poetas, novelistas y filósofos que lo hacen, mucho menos que tengan libros sobre asuntos cívicos; entre esos pocos está el prolífico, agudo y divertido Fernando Savater, una verdadera excepción que hay que celebrar.

Una vez más *(19 de febrero)*

Vuelvo al tema del mes pasado: renuencia a escribir. Alguna vez he dicho que el silencio corrige, pero en mi caso creo que ya se corrige a sí mismo, lo cual alcanza un grado hiperbólico de corrección ciertamente alarmante. ¿Qué estará corrigiendo mi silencio? Hay escritores que corrigen en otra página, que no vuelven sobre sí, que escriben al día. Otros, Mallarmé, por poner un solo caso, se pasa la vida corrigiendo unos poemas. Valéry, en otro sentido, se cierra a la calle y se abre a la casa, no a su intimidad, sino que hace del mundo un espacio privado. Todo lo piensa, pero lo piensa en soledad. Es un escritor póstumo. Tal vez todo verdadero escritor sea un escritor póstumo, y el resto este compuesto de periodistas. Quiero decir: todo escritor ha de ser de su tiempo, pero la cualidad más permanente es la póstuma, aquella que mantiene sus obras después de muerto. Volviendo a mi pequeño caso: a veces cuando camino siento que estoy escribiendo, sólo que como no sé muy bien de qué se trata, suelo calificar inmediatamente a ese murmullo de corrección. Este ronroneo de la escritura tiende a despojar, es un acto de poda. No de esencialismo, actitud lejana a mi sensibilidad, pero sí esencial. Ya decía Borges que el escritor comenzaba siendo barroco en la juventud y se hacía clásico en la madurez. Sé que he sido algo barroco en mis monstruos de juventud (monstruo porque no les encontraría semejanza con nada, lo que no es bueno) y también observo que hay una mayor economía verbal y retórica en mis últimas cosas. Pero lo que me preocupa es el silencio corrector. Un amigo, Jordi Doce, que vive entre las en ocasiones envidiables nieves de Sheffield, me contesta sobre esto diciéndome que el problema de no escribir es que uno acaba acostumbrándose a esa pasividad; con lo que quiere decir que uno deja de ser escritor aunque siente la ilusión de que si se acercara a la mesa podría volver a hacerlo. No es cierto. La mesa está, pero no las palabras. Hay que corregir al corrector, o más exactamente: hay que darle texto al corrector para que no anule, en su celo crítico, a la obra misma.

Ibn Hazm de Córdoba *(27 de febrero)*

Sobre las nueve de la mañana lo suelo encontrar comprando el periódico –*ABC*– por la zona de Moncloa. Pequeño, con un bigote ligeramente recortado por encima del labio, nadie sabría quién es. Sobre las doce, solo o con su mujer, toma café en La espiga de Oro. Entra, con paso últimamente bastante discreto, sin levantar los pies, y no pide nada. Ya saben qué es lo que quiere, un café con un par de churros que el camarero le lleva a una mesita junto a los ventanales. Tanto a las nueve de la mañana

como a las doce o en cualquier otro momento, lleva un cigarrillo en la boca, ligeramente caído, como acostumbran a llevarlo quienes ignoran los ceniceros o le tienen tanta querencia al pucho que no lo aparta un segundo de la gran aspiradora de humos. Pasa desapercibido, y parece salido de una medina, de un zoco donde él oye y, a ratos, es oído. Pero no, vive ahí mismo, en esos bloques edificados en el franquismo para los profesores universitarios, donde vive Laín Entralgo y vivió José Antonio Maravall. Me estoy refiriendo a Emilio García Gómez, el gran arabista, al que debemos *El collar de la paloma* y la obra de Ben Quzmán, entre otros muchas trabajos relacionados con la literatura árabe. García Gómez ya no oye el girigay del zoco; está sordo y no hay forma de que le entienda a uno. Ya no oye a los otros, los lee. A veces llega al bar con un libro y un lápiz. Si es de bolsillo lo dobla y lo va subrayando. A veces levanta la vista. ¿Qué mira? Tiene una mirada un poco apagada, pero algo brilla aún en ella: es un brillo melancólico, como de alguien que se despide a cada instante del mundo que le rodea; un mundo que es todo el siglo, un mundo que no es sólo el instante que está ahora viendo sino lo que ha visto desde hace noventa años. El otro día me acerqué a él. Venía caminando y se detuvo para encender un cigarrillo, pero lo iba a encender por la boquilla. Lo detuve y le hice tomar conciencia del asunto. No me oyó, pero observó su tabaco, se río y dándome las gracias encendió el cigarro. Miles de estudiantes que van a tomar el autobús ahí mismo, o que caminando pasan frente al pabellón de gobierno de la universidad, tropiezan con él, pero ignoran que ese viejito es el traductor de Ibn Hazm de Córdoba. No importa. Quizá él ya no sabe si lo tradujo o lo escribió.



Mis expectativas

Una frase, que creo haber leído en Jaspers, y que viene muy bien para nuestros días: «Lo atractivo de la mentira política es que responde a las necesidades ideológicas de la gente, mientras que la verdadera labor intelectual y crítica no siempre tiene que ver con nuestras expectativas». Hace un rato le he oído a Fernando Savater algo parecido: «Durante el franquismo, el horizonte del intelectual era mucho más claro y correspondía más a lo que se esperaba de él; pero quizás hoy en día no consista en agradar como en desagradar, en responder con lo inesperado». Y un poco más tarde, ante una pregunta pretendidamente progresista de un periodista *dizque* izquierdoso: «yo quiero ser un conservador, ciertamente, pero como tengo muy poca cosa que conservar he de imaginar prime-

ro lo que creo suceptible de conservar.» Y más: «He luchado muchos años por varias ideas: democracia, derechos humanos, etc: si ahora se han conseguido, en buena proporción, varias de estas aspiraciones, ¿cómo no querer conservarlas?». Otra frase, más o menos literal, suya: «Las diferencias ideológicas del otro forman parte de mis expectativas intelectuales».

La verdad una y Trías *(28 de marzo)*

En el diario *El País* venía hoy un artículo de Eugenio Trías sobre (¿cómo decirlo?) la situación actual de la política española. No se podía observar sin embargo nada concreto, pero sí muchas abstracciones asistidas por la locura. George Santayana escribió en sus *Diálogos en el limbo* que «La locura es parte inseparable y a veces predominante de la vida: todo cuerpo viviente es loco en la medida en que está interiormente dispuesto para la permanencia cuando las cosas que lo rodean son inestables, o está interiormente dispuesto para el cambio cuando, siendo estables las circunstancias, no hay razón para cambiar». Yo creo que Eugenio Trías está empeñado en darle la razón a Santayana dramatizando en su pensamiento esta inclinación constante a la locura. El artículo a que me refiero está publicado en la página de opinión, lo cual acentúa su situación. Trías no toma ningún aspecto de la actualidad sino que dice, en síntesis, lo siguiente: Hay una verdad y quien la oye logra su libertad («La verdad os hará libres»). Los gobiernos de Felipe González (13 años en total) han sido aburridísimos y han consistido en un gran engaño: sus ministros han sido esclavos de un Gran Esclavo, González. No nos dice de qué son esclavos, pero como me aclara inmediatamente Blas Matamoro cuando comentamos el artículo, parece claro que es esclavo de la Mentira. El Presidente conoce la Verdad, la oculta y nos condena a la Gran Miseria. Trías considera que González (el partido socialista) sólo está legitimado por los votos, lo que nos hace suponer, a poco que hayamos leído algo del filósofo catalán, que debería estar legitimado también por el Espíritu, con lo cual vaya usted a saber de qué demonio está hablando. Considera que la situación gubernamental no es sino una tiranía disfrazada y la democracia una dictadura de *facto*. Es decir, que parece lo que no es. Hablando más claro, que si Trías dice que González es un dictador, aunque de *iure* sea demócrata, y que todos sus gobiernos han sido esclavos del gran esclavo que él mismo es, lo dice y lo publica. Vamos, igual que se hacía con Franco. Pero ya saben que el funcionario Trías sigue en su puesto, cosa por la que yo daría siete u ocho voces en la calle para que así fuera. Señores, esto es insostenible, hemos llegado al final, la realidad ha sido secuestrada, no hay tiempo que perder, les

exhorto, a los de las más altas instituciones y poderes del país, encarecidamente, a que mediten sobre una sentencia sabia que yo he asumido y que me ha hecho tan sabio y tan libre, dice Trías, y es la siguiente: «es mejor un horror final que un horror sin final».

Tengo a mano otra cita de Santayana (filósofo que hay que tomarlo a sorbos, y del que decía Bertrand Russell que había un fondo profundamente reaccionario en su pensamiento, pero sorbeteado lo doy): «La posesión de la verdad absoluta (...) es incompatible con el hecho de estar vivo, porque excluye toda situación particular, órgano, interés o fecha de observación. La verdad absoluta es precisamente idescubrible porque no es una perspectiva». Trías ha expulsado la perspectiva. Exaltador del profeta, del visionario romántico, tarea que reivindica para el filósofo y que sin duda cree encarnar, Trías ve en el espíritu de la historia la Verdad, y ésta se le revela a él, obviamente –y no por un acto razonador y razonable–. Poseído por esta verdad entrega a las altas instancias, a las cuales parece dirigir su artículo, el *dictum,* también llamado dicho, proverbio o sentencia, de que la verdad nos hará libres. La verdad, impúdicamente única, ahistóricamente única, no circunstanciada, ajena al diálogo, excluyendo de sí toda diferencia, matiz o duda; la verdad para todo y para todos, la coincidencia del espíritu y de la historia. Y si la historia no coincide, ¡peor para ella! La Verdad es axiomática porque es obvio que no puede ser explicada, pero lo que pide en su nombre es que el profeta diga verdades como puños, y si las cosas se revelan, verdades a puñetazos. ¿Qué quiere decir Trías, pidiendo responsabilidad a la democracia y al gobierno con eso de que es mejor un horror final? ¿La guerra civil? ¿El asesinato? Porque la forma más habitual de derrocar a un gobierno es por la aritmética desfavorable de los votos. Es un procedimiento relativamente sencillo y supone la libertad y dignidad de la voluntad del ciudadano. ¿Qué quiere decir Trías con que es mejor un final horrible? Ya conocíamos su irresponsabilidad filosófica al cambiar la razón por la teología, aunque de manera encubierta y vergonzante, y ahora insiste en algo que ya era evidente en *El cansancio de Occidente* (en diálogo con Rafael Argullol), su soberbia de teólogo. No, Trías carece de sensibilidad histórica y no diferencia entre la dictadura y la dignidad de nuestra democracia, y abonan esto que digo las frases que he citado y la totalidad de su artículo. Carece de sentido común, de humor y de capacidad de duda. No le importan todos los logros sociales e institucionales conseguidos en los últimos trece años, o si se quiere (y es además justo) en todo el tiempo de nuestra democracia. Le importa la densidad del espíritu, según, claro está, su sensible medidor de tan funesto fantasma sacado del baúl de Hegel y pervertido en los ratos de lánguido ocio. Ni horror final ni horror sin final, Trías esta asustado y, como Foulcault, busca a un Jomeine que, ya que no explicar, elimine las preguntas.

Jünger y la realidad

Ernest Jünger cumple cien años. Confieso que, a pesar de que es un hombre interesante, no me logra simpatizar; pero no puedo sino sonreír cuando leo esta declaración suya: «La realidad me ha defraudado». Jünger ha vuelto a la adolescencia, el momento en que la Realidad nos defrauda porque no responde como queremos a nuestro Deseo. Esta frase ingenua, de quien es poco ingenuo, parece suponer que los deseos del sujeto se dan antes que la realidad, frente a la realidad sin que el deseo mismo sea parte de ella. «La realidad me ha defraudado» es como si dijéramos: el mundo me ha defraudado, yo creía que iba a ser de otra forma. Y la verdad es que en el fondo no está mal, pero vuelve al sujeto una pregunta esperanzada y a la realidad una respuesta fraudulenta. Pero ese sujeto ¿está fuera de la realidad?

Imán *(30 de marzo)*

Muchas veces olvidamos que la vida es múltiple y que sucede de manera plural. La paranoia imanta la pluralidad a un sólo sentido: el yo amenazado; pero en otros órdenes de la vida, esperamos o buscamos en ocasiones en una sola dirección y le otorgamos a ese sentido la gravitación de todo nuestro vivir. Nos falta algo (amistad, dinero, amor, trabajo) y cargamos en esa ausencia todo el peso de nuestra existencia engañándonos groseramente. Ni es tanto lo que nos falta (todo ese mundo con cuya respuesta nos cumpliríamos) ni tan poco: nada concreto, finito, puede satisfacer del todo al deseo de ser, que es inacabable por definición. Es una simplicidad de nuestro ánimo que responde a una falta de madurez de nuestra experiencia, a una falta de razonamiento de lo vivido. La vida es expansiva o restrictiva, pero siempre más semejante a la onda expansiva (o restrictiva, si pudiera darse en el mundo físico) que a una perspectiva cónica donde todas las líneas tiende a un punto. Difícil es evitar la capacidad de centrar en un punto la variedad de lo que somos o queremos ser, de lo que queremos. Es difícil porque hay una gran verdad en esta pasión (en el enamoramiento, por ejemplo), pero es una pasión que se desvirtúa si olvidamos que ese punto, único y precioso, forma parte de la vida múltiple que lo acoge.

Monir *(23 de abril)*

Acabo de ver los cuadros recientes (dibujos, acuarelas) del pintor bengalí Monir. Mientras iba hacia su casa, hablando con Denis Long, el

tiempo cambiaba como el discurso de un loco. La primavera se agitaba en las alturas y hacía esculturas y sombras con las mil y una cosa de la ciudad. De pronto se echó a llover sobre un fragmento de la calle; instantes después salió el sol y el suelo se irizó lleno de espejismos. A la salida de la casa de Monir la tarde se había cubierto por completo y el cielo era plomizo. Una de esas tardes de domingo tan predispuestas para el aburrimiento y la metafísica. Nada más llegar a casa escribí, como respuesta a lo que había visto, estas lineas:

Una noción común a toda la obra de Monir, que nos puede ayudar a comprender el sentido de su trabajo, es la de lo inacabado: por muy perfecto que sea uno de sus grabados, acuarelas o dibujos, en todos ellos sentimos que hay puertas abiertas. Nada termina ni comienza del todo, todo está a punto de continuar, de lanzarse a la aventura de la imaginación poética. Es como si pudiéramos asistir, en la contemplación de la obra terminada, al acto mismo de la pintura. Nada más lejos de lo monumental y de lo cerrado que esta obra. No sería extraño pensar que su modelo es la naturaleza: esa suerte de caos y de necesidad siempre en un equilibrado desequilibrio donde el vacío juega un papel primordial.

En muchas de las obras de Monir aparecen *grafitti,* frases escritas en bengalí (su lengua natal) o en inglés. Los caracteres del bengalí se prestan al dibujo. Esos textos no acompañan al dibujo sino que hacen al dibujo mismo. Signifiquen algo o nada, su función es pictórica; son, antes que un significado, una presencia. Las palabras dibujan, son signos abstractos que toman formas concretas: vegetación, arena, rasguños trazados con una tensión que podríamos llamar eléctrica. Si la palabra nos hace hombres, parece decirnos Monir, es, más que una invención, un momento de la naturaleza. Asistido por una imaginación visual y un dominio técnico admirables, Monir nos enseña a descubrir en el garabato el signo que revela nuestra condición. El garabato fluye hasta encontrar su forma, su dirección, lo que llamamos sentido y, en términos de poética, analogía: ver en esto aquello. El garabato se niega para ser una forma asistida por la fluidez. Ver lo que pocos ven: el pintor hace de lo invisible una plenitud de evidencias que, una vez pintadas, nos parecen que han estado ahí toda la vida.

Abundancia y reticencia, plenitud del dibujo y ausencia, nitidez y disipación de las formas. Continuamente los contrarios se alían en una obra que incorpora el vacío como fundamentación de la forma. Hay en esto una lección oriental, pues no en vano Monir es originario del país que inventó el budismo, un saber que se extendió por China y Japón transformando sus nociones filosófica, sociales y artísticas. Se ha hablado en ocasiones de la pintura de Monir como abstracta. Yo no lo creo. Es un mundo lleno de concretud que en cuanto lo alcanzamos se nos escapa. Pintura hecha de tiempo que quiere durar. Lo que vemos aquí es tiempo puro.

Pitágoras y las alubias *(5 de mayo)*

Todas las órdenes religiosas tienen alguna que otra norma atrabiliaria, por decir poco. A Pitágoras, que fundó una orden religiosa, se le ocurrió estas reglas que le deben a uno hacer ganar el cielo, pero que no dejan de ser antojadizas: «Abstenerse de comer alubias» (debe ser por decencia y odio a los meteorismos). «No andar por las carreteras» (norma de razonable aplicación en nuestro tiempo).» No dejar que las golondrinas aniden en el tejado de la propia casa» (sin comentarios). «No tocar un gallo blanco». «No romper el pan». «No recoger lo que se había caído». «No mirar un espejo al lado de una luz». «Al levantarse de las sábanas, enrollarlas y hacer desaparecer la huella del cuerpo» (la huella del adulterio, si de eso se trata).



Heráclito, filósofo de pensamiento poco homérico, admiró a pocos hombres de su tiempo, por no decir a ninguno. De Homero dijo: «Debería ser borrado de la lista y golpeado». Sólo admiró a Teutano, que a su vez pensaba que la mayoría de los hombres eran malos. A diferencia de Parménides, que pensaba que todo es fijo, él pensaba que todo cambiaba, menos la maldad de los hombres, claro.

El karma del diario *(12 de mayo)*

Un diario de este tipo se puede acabar en cualquier momento. Carece de estructura, de planteamiento, nudo y desenlace, de idea central: es un poco como la vida misma, zigzagueante, repetitiva, pero, eso sí, algo más breve. Me apena que la mayoría de mis amigos y amigas no salgan en él, sean o no literatos. ¿Por qué no habré contado cosas de Luis Alberto, Blas, Orlando, Daniel, Bea, Andrés y un largo etcétera? Algo he dicho de Héctor, de Fernando, Pepe, Denis, a los que veo con más o menos frecuencia. No hablo de Carmen, quizás por no violar la intimidad. Mi hija sólo aparece una vez, y aunque este no es un diario íntimo, incluso en lo literario podría haber contado cosas de su iniciación como lectora. En fin, ¡cómo me hubiera gustado haber escrito de todo! Pero he escrito otra cosa. Uno siempre escribe otra cosa, por eso no se acaba nunca de escribir. Este diario está hecho de retazos, no de continuidad. Son flecos de literatura. Continuidad de retazos, una de esas prendas hechas con telas de aquí y de allá, con la fragmentaria tela del tiempo. Así que tal vez se acabe pronto. De hecho no creo que pase del verano. Pero me temo que este es un diario con karma y, por lo tanto, con reencarnación. No será extraño que espíe sus errores en un diario futuro

hasta que al fin, alcance el punto de no retorno: el nirvana, un buen momento de vacío/plenitud. El momento sunyata del diario.



Hay hombres (también mujeres) para los que las relaciones amorosas son una suerte de palinseptos: una y otra vez borran, sobre la persona del presente, los cuerpos y rostros del pasado; o bien al revés: todos van formando un cuerpo/tablilla en el que vislumbran los sucesivos rostros del deseo. Son ensayos de una escritura que no termina de revelar su nombre.

Villaurrutia *(17 de mayo)*

Releo a Villaurrutia. Como otras veces, pienso: Paz es heredero de Villaurrutia; aunque no se parezcan, hay formas de su imaginación verbal que están en su compatriota y amigo, como también hay huellas en él de Neruda. Paz mismo ha declarado la admiración por ambos. Sobre Villaurrutia (y su tiempo) escribió un librito valioso. Sobre Neruda, observaciones al paso. Le oí decir que él haría una antología de Neruda comenzando por *Residencia en la tierra*. Los libros anteriores le parecen prescindibles. A mí, sin embargo, hay poemas anteriores que me parecen antologables.

Al leer algunos versos de Villaurritia me viene a la mente ciertos cuadros de De Chirico: «Y el grito de la estatua desdoblando la esquina». Siempre hay cuerpos vacíos, sin sombra, estatuas que son cuerpos sin vida y una soledad extrema no exenta de melancolía. Un reloj sin hora. ¿«Será mía aquella sombra/ sin cuerpo que va pasando?». Otros, cuadros de Ramón Gaya: el misterio de la identidad, de las cosas y de uno mismo. Pero Gaya es estático, mientras que Villaurrutia expresa el misterio del tránsito de lo uno a lo otro. Además, en Gaya hay a veces una cierta cursilería de la que carece el poeta mexicano. Villaurrutia o el deseo como herida. Se mueve en un cuarto sin salida, sin historia. «Las cinco letras del DESEO [formando] una enorme cicatriz luminosa». Recuerdo un poema en el que Paz dibuja una mano con las letras de la palabra love (amor), tal vez un eco, y una respuesta, a ese otro verso de Villaurrutia.

Simone/Jean-Paul *(28 de mayo)*

Blanca Lamblin, la que fue de joven amante de Simone de Beauvoir y Sartre (formaron un atribulado trío), pública en 1993 sus memorias, *Mémoires d'une jeune fille dérangée*, en la que, a raíz de la publicación

de los diarios y correspondencias de la célebre pareja, descubre que en realidad la amistad que habían tenido durante tantos años no había sido sino una estafa. ¿Qué raro momento, verdad? Después de finalizada la Guerra, Simone de Beauvoir y Blanca Lamblin se vieron una vez al mes, hasta la muerte de la primera. Beauvoir la invitaba a un restaurante y hablaban, aunque rarísima vez de su pasado afectivo. Lamblin se casó antes de que terminara la guerra y tuvo dos hijas. Respecto a esto, Lamblin recuerda la repugnancia que el filosófico matrimonio tenía ante el embarazo y la paternidad. Es curioso ver, a través de este libro y de otros, las pequeñas y grandes miserias de esta famosa pareja. Probablemente, Sartre ha sido el escritor más sintomático de nuestro siglo. Digo que fue, más que un gran escritor, un síntoma que expresa las perturbaciones morales de nuestro tiempo. Cierto es que tuvo genio, pero no sé si verdadero talento. Hay que decir a su favor que fue grande en sus fracasos. Fue una cabeza extremadamente reflexiva, pero ¿qué nos ha dejado? En cuanto a sus novelas y su teatro... Siempre que se habla de esto surge su librito de memorias (parciales), *Las palabras*: bien escrito, la obra de una inteligencia afilada, pero no es una obra de arte ni una confesión penetrante. ¿Será leído Sartre por las nuevas generaciones? Su chato *Baudelaire,* su miope y truncado y elefantiásico *Flaubert.* Recuerdo –aunque de esto hace casi veinte años– algunas páginas magníficas de *El ser y la nada* y confieso no haber leído la *Crítica de la razón dialéctica.* Pero Sartre fue uno de los casos más sintomáticos de nuestro paradójico siglo XX.

La inscripción del tiempo *(4 de junio)*

Hay personas que escriben –o pintan o trabajan– como si estuvieran en el centro de la historia: con los otros, frente a los otros, en medio de la agitación de la historia. Mi mesa de trabajo es, más que ninguna otra cosa, un farrallón frente al mar. No es que yo escriba para la naturaleza ni de espaldas a los hombres. Nada más lejos. Escribo con palabras que me han precedido; gastadas, usadas, inventadas por todos y por ninguno. Hablo, por lo demás, con alguien. Ese alguien me es desconocido, pero no del todo. Hay algo en mí de ese otro. Es verdad que en alguna ocasión, lo que uno escribe es una respuesta concreta a ciertos desafíos; pero por regla general estoy sentado en ese farrallón donde tantas horas he pasado en mi adolescencia. No es la piedra del eremita: creo que es el espacio que expresa nuestra verdadera condición, aquella a la que siempre volvemos. Se escribe desde la soledad de esa piedra, no para acentuar uno de los extremos sino para congregar desde el extremo. Desde que abandoné aquel roquedal adentrado en el mar, hace más de veinte años, he sentido, en muchas ocasiones, que no volvería más a él.

Y es verdad que no volvemos al mismo lugar y es verdad, también, que sí volvemos. No es la misma piedra y no es del todo el mismo quien en ella se sienta un rato a contemplar el pliegue y despliegue del tiempo en las olas. En realidad, aunque he situado geográficamente ese lugar de la radical extrañeza, es, más que un espacio, un sentimiento que nos acompaña siempre y que cuando menos lo esperamos nos enfrenta. Y descendemos a su radicalidad porque, quizás, no hay manera de ser hombres e ignorar ese sentimiento. Su Dongpo, el poeta chino del siglo XI, escribe en su diario que «todo es isla. La tierra es una isla cercada por el océano del cosmos. ¿Quién, entre los vivos, no habita una isla?». Creo que tiene razón este gran poeta, pero también es verdad que habitamos o somos islas que en muchos momentos se convierten en penínsulas, o archipiélagos encendidos en pleno mar. Sin embargo es raro no volver a ser isla, en algún momento del día, de la noche. La comunión es tan real como la soledad. Pero lo que siempre está ahí es la isla. A veces la isla es como un farrallón donde golpea el viento, la espuma, el mar colérico o bien la calma en la que nada pasa, ni siquiera el tiempo: o tal vez el tiempo es esa nada que se inscribe en la materia y nos revela la vastedad de nuestra conciencia.

Hace unos días ante la muerte de un amigo –que había enfermado súbitamente, perdiendo gran parte de la memoria y, finalmente, entrado en coma–, no pude soslayar el pensamiento de que yo era él y de que mi vida había acabado. Lo pensé varias veces cuando lo visitaba en el hospital. No era una actitud morbosa de mi parte, sino, creo, un pensamiento absolutamente sano: vivir como si fuéramos inmortales o con la creencia de que moriremos en la decrepitud de una edad avanzada es una actitud cobarde y enferma. Si yo era él, ¿qué había sido mi vida? y más: ¿qué era mi vida en este momento? Si ya no podía ser otra cosa que lo que había sido... mi vida, obviamente, no estaba completa ni siquiera suficientemente hecha para morir. Pero morir nada tiene que ver con completud o carencia, me dije: ocurre así, de pronto. Puede durar años, pero siempre es de pronto. Lo has visto desde hace mucho tiempo. Como su Dongpo, vi morir a mi primera mujer un poco antes de que cumpliera ella ventisiete años. Yo tenía ventinueve. Exactamente las mismas edades que tenían el poeta chino y su esposa hace un poco más de mil años. Su vida no estaba completa, como no la estaba la de mi padre cuando murió a los ochenta y seis. La vida no está completa nunca, pero debemos aprender a despedirnos y a vivir con lo inacabado. La vida es tiempo (en nuestro caso, además de esto es una tensión entre memoria y deseo), y el tiempo no está completo nunca porque su esencia es el cambio: es un continuo devenir. Siempre está viniendo y no acaba de llegar nunca. O bien no cesa de llegar. Pero entre el no cesar y el llegar hay una relación contradictoria: eso que llega ya ha pasado y el vivo instante

que somos se despeña. Hay quien piensa que al ser nada le falta; podrá ser, pero en cambio a nosotros sí: somos seres a los que algo nos falta. De otra manera no andaríamos en este trajín, desde Gilgamesh desgarrado por la desaparición de Enkidu hasta las enigmáticas y cercanas tribulaciones de Swand por Odette.

Debemos aprender a despedirnos y a quedarnos solos, no para permanecer en esa soledad sino porque no hay manera de despedirse y estar juntos. La separación se produce, lo quiera uno o no; desperdirse forma parte de nuestro aprendizaje poético. Y vuelvo al farrallón, frente al mar, o en realidad a esta mesa frente a una ventana que da a una pequeña calle. Ni siquiera veo la calle sino parte del edificio de enfrente donde a veces vislumbro la vida de los vecinos. A veces me pregunto quiénes son. Mis semejantes, me oigo contestar. Una verdad paradójica, como casi todas las verdades que entiendo o, más exactamente, que me complacen. Junto con un saber de la despedida me doy el consejo de no desear nada demasiado. Siempre me ha gustado el budismo zen, pero me llevo mal con toda religión o filosofía que se manifiesta en contra de los deseos; sin embargo tampoco me llevo bien conmigo mismo cuando el deseo abre sus quijadas de manera tan exagerada que no hay forma de que pueda apretar ni de que pueda haber otra cosa que su solo objeto. Un objeto donde la nada se señorea. Cuando el deseo es mayúsculo todo lo demás desaparece, todo queda visto por una óptica gigantomáquica. También hay que aprender a relativizar el deseo –sobre todo cuando ni siquiera tiene un objeto muy claro, salvo dibujado con palabras. Si uno se sienta frente al mar –o frente a la máquina de escribir– y abre el deseo mayúsculo, se atraganta de inmensidad y de obras completas. Pero lo que tiene ante sus ojos es una nada mayúscula y un espacio arrasado por la ventolera encendida de su solo deseo. Ocurre, con el deseo, que se olvidan las minúsculas, y sin ellas ni se puede escribir ni vivir con un cierto saber. El tiempo pasa, llega, de pronto, un poco de brisa. Pienso en levantarme, dejar estas palabras y salir a la calle: el sol ha encendido los ladrillos de la pared de enfrente, penetra en mi cuarto y toca mis manos. El vagabundeo de mis pensamientos se aquieta y desaparece. Lo que brota es una sensación renovada, la fraternidad.

Juan Malpartida

Entrevista con Gastón Baquero

La poesía negrista

–¿Qué puede decirme de la poesía negrista y de los autores que la escribieron y que usted conoció?

–De la poesía negrista puede decirse que fue una moda, que se produjo en Cuba y en otros países del Caribe, y hasta en el Brasil, en un momento en que hubo cierta exaltación de la raza negra y aparecieron estos poemas, lo que se llamó poesía negra o negrista que se convirtió en un género. Esa mirada hacia el negro, esa poesía había comenzado realmente con Alfonso Camín en La Habana cuando él hizo «Carey», cuando hizo «Damasajova», las grandes cosas que él hizo de la poesía negra, y echó a andar en esa forma, pero en realidad no cobró fuerza hasta que aparecieron hacia los años treinta los poemas negristas de Nicolás Guillén, *Songorocosongo,* los primeros poemas suyos, y aquello despertó un gran interés, se produjo muchísima imitación, muchas parodias, mucha repetición, muchas copias. El furor duró bastante tiempo y hubo muchos poetas, dentro de los cuales estaba el propio Nicolás Guillén, persona de carácter muy amable, culta, que tenía un libro de poesía que no tenía nada que ver con lo negro porque él cultivaba antes la poesía posterior a la de Rubén Darío y a su escuela. Emilio Ballagas, blanco que hizo poesía negra, logró un poema importante «La comparsa habanera» que fue una cosa muy bien hecha; otro hombre blanco también, José Zacarías Tallet, que ha muerto hace poco, escribió «La rumba», como descripción de la rumba, y hay otros autores como Vicente Gómez Kemp.

Unos cuantos autores más hicieron poemas con el negro como tema, el negro, su manera de hacer, su manera de hablar, su prosodia un poco extraña, la prosodia del negro bozal, aculturizado que decían los españoles; y el movimiento tuvo su fuerza también en el Brasil donde hay mucho negro como se sabe; apareció un poeta como Jorge de Lima que era un poeta muy grande, hizo un poema que resultó ser muy famoso llamado «Esa negra Fuló»; entonces toda esta poesía sí puso en cierta forma de moda al negro, y la gente miraba hacia ese negro en el que antes no reparaban; pero a mí siempre me despertó un sentimiento de repudio, más bien cólera, porque salvo un caso como el poema de Ballagas «La comparsa habanera»

que es un bello poema como tal poema nada más, se hizo mucha tontería, mucho comentario callejero, bobo, la negrita que no sabe hablar por teléfono, el negrito que no trabaja, esto, lo otro; es más: en los propios inicios de esto, cuando Guillén comenzó, que después no lo repitió, sus primeros poemas negros, por ejemplo un poema típico «Vito Manué tú no sabe inglé», es una burla a Víctor Manuel que vendía cosas por la calle a los turistas, y él decía que hablaba inglés y entonces vino Guillén y decía: «Vito Manué tú no sabe inglé, las americanas te buscan y tú les tienes que huir». Siempre había un elemento cómico, un elemento de risa; «Quirino con su tre», Quirino con su tres es el individuo haragán, sinvergüenza, que está siempre con la guitarrita tocando, mientras la mujer está trabajando, la madre también está trabajando, y él tocando con el tres. Pero todo eso Guillén lo hizo como verdadera plástica, como exhibición de una realidad que estaba allí, pero luego se convirtió en una crítica y con intención o sin ella pintaba al negro como un torpe que no sabe hablar, que no hace más que tonterías, que vive del engaño; dio una imagen muy mala del negro en un momento en que perjudicaba mucho una imagen como esa porque estaba apenas comenzando cierta apreciación del negro como un ser humano cualquiera, como una persona capaz del progreso, capaz de la inteligencia, el estudio, de todo, y esta moda yo creo que hizo mucho daño porque hacía reír mucho y cuando una risa es a costa de una raza es mortífera, terrible. Porque la gente iba a oír a Luis Carbonell diciendo poemas negros y se reía sin darse cuenta de que se estaban riendo de los negros, porque él recitaba esos poemas no escritos por él, escritos por otros que eran ese retrato chacotero, vulgar, burlón de la negrita que no sabe hablar, que no sabe hacer nada, es decir enfatizaba sobre la torpeza del negro; tenía muchos aspectos desagradables todo ese movimiento.

Yo conocí a Guillén y a Ballagas, muy buen profesor de francés que no tenía nada que ver con la raza negra más allá de ser un cubano sin prejuicios; luego él dejó eso, porque le gustaba mucho entrar en las modas. Cuando estalló la moda de Guillén *Songorocosongo, Motivos de son* y lo demás, él entró en la moda enseguida y lo hizo muy bien porque sabía hacer las cosas, e hizo «La comparsa habanera» y algunas otras cosas, pero se aprovechaba poco la vena más interesante del hombre negro, la cantiga, es decir los sentimientos de su vida, las canciones de cuna, las canciones de amor, las canciones de guerra, las canciones de luto que son preciosas y que son el alma negra sin burla de ninguna clase, sino sencillamente sus sentimientos. Guillén escribió alguna cosa tomándola de Bola de Nieve, la madre que quiere que él duerma y le tapa los pies y le dice *tú va a se boseadó* al niño como una gran oferta de vida; calló Emilio Ballagas en esa cosa que era lo corriente y que muchos de ellos hicieron. En realidad no apareció un gran drama, una gran exaltación del sufrimiento de la raza negra ni nada de eso, sino esos aspectos desfavorables.

–¿Cuál fue el momento de aparición y auge de esta poesía llamada negrista?

–Hacia los años treinta, treinta y tantos hasta el cuarenta y pico hubo una verdadera fiebre con eso, una fiebre que casi correspondió con el momento del lorquismo. Lorca y la fiebre negrista: en todas partes se hacían poemas negros, recitaba poemas negros mucha gente, hasta que se hizo una vulgaridad y se hicieron muchos poemas tontos, mucha cosa que no valía nada porque no eran poetas interesantes, pero esa fiebre duró lo menos hasta fines del 33, es decir hasta la revolución, luego tomó otro rumbo.

–¿Influyó la obra de Aimé Cesaire en los poetas antillanos y en los poetas americanos en general?

–Yo creo que desgraciadamente no influyó mucho porque se le conocía muy poco a Aimé Cesaire, como todos estos poetas importantes de los países vecinos. Cuando Lydia Cabrera fue Lydia Cabrera, llegó a La Habana el poema «Cuaderno de retorno al país natal» de Aimé Cesaire hacia el año 42 o 43, que ella tradujo y se publicó en *Orígenes* con dibujos de Vifredo Lam; la gente descubrió que era una poesía grandiosa y era la vida de un negro, y ese poema grandioso produjo un gran impacto sobre Virgilio Piñera, y «La isla en peso» está en realidad hecho bajo su influencia, bajo esa evocación de la isla. Pero en general no tuvo gran influencia porque no se le conoció bastante, ni se le conoce. Desgraciadamente en nuestros países conocemos muy poco de los otros poetas de alrededor.

Había también algunos poetas negros en Santo Domingo como Manuel del Cabral que hizo un libro nada más, *Compadre Mon,* que también tocaba el tema. Fue importante la poesía de Palés Matos en Puerto Rico que estaba hecha con mucha sonoridad, tenía un buen gusto como poesía. En general hubo sus notas brillantes pero se trató de una moda que fue muriendo, y murió por fin afortunadamente.

–¿Considera Ud. los poemas suyos «Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla» e «Himno y escena del poeta en las calles de La Habana» como un aporte a la poesía negrista?

–No. En primer lugar yo nunca he hecho poesía negrista, a mí no se me ocurre hacer poesía negrista. Estos dos poemas no son negristas, son dos poemas dentro de mi visión del mundo porque «Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla», es una cosa hecha aquí, mirando a los gitanos, a su zapateado famoso que es un zapateado que recuerda mucho al zapateado del negro americano y da una imagen de que los negros y gitanos llaman a Dios con los pies, hablan con los pies y dicen con ellos cosas, pero yo no creo que eso sea negrismo ni yo lo hice como poesía negrista, es un poema con una realidad humana muy bella que estaba ahí delante de mí. Con Lorca también pasó. Lorca efectivamente disfrutó

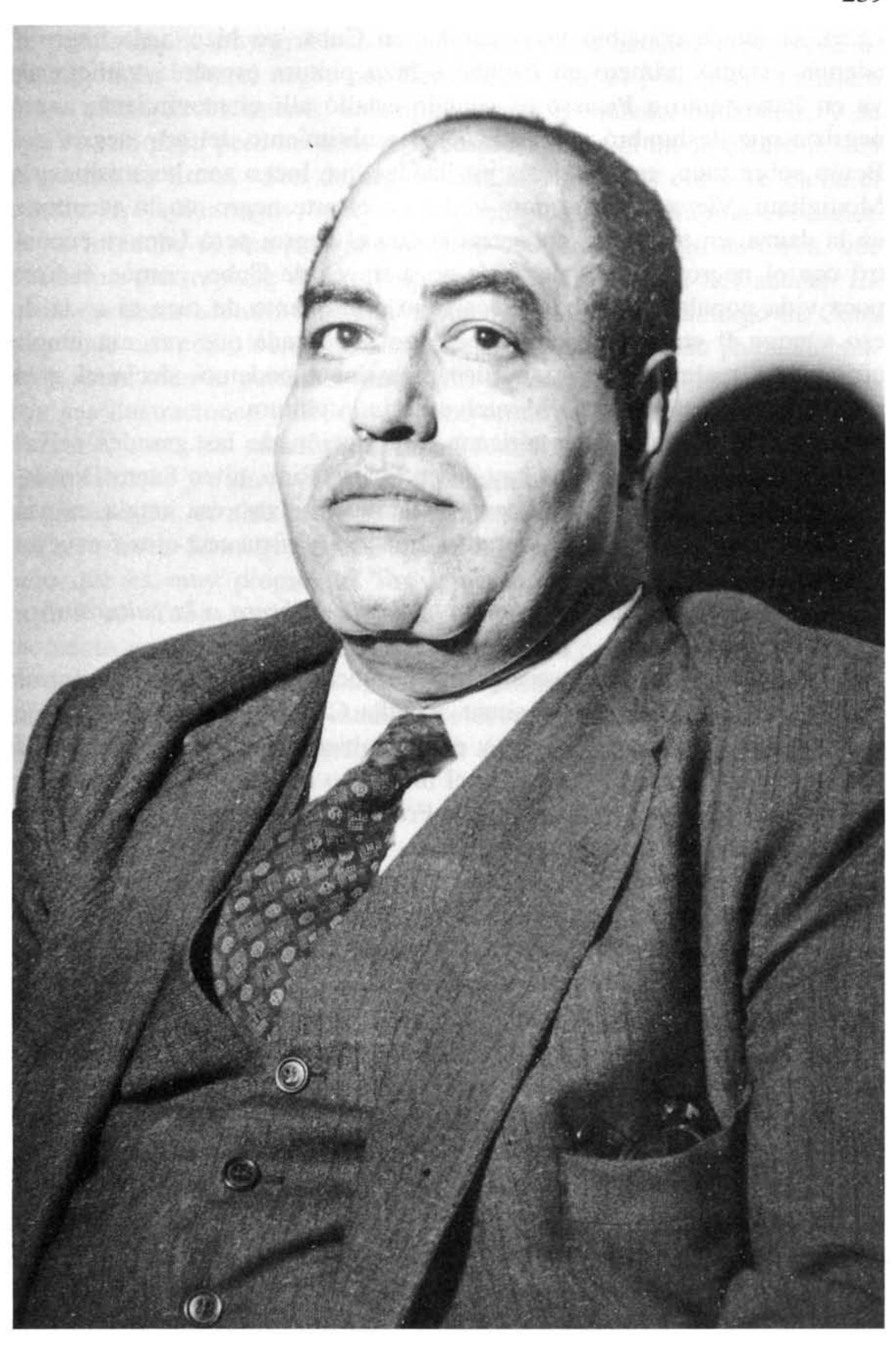
mucho en La Habana del folklore, el colorido de La Habana; le gustaba oír a los negros cantar, sobre todo a los negros viejos cantar los cantes antiguos y lo llevó Lydia Cabrera a algún bembé, a alguna fiesta de esas; estaba deslumbrado con aquella magia porque naturalmente para él era una cosa exótica todo aquello, y por eso yo ahora hice este recuerdo para rememorar cómo él se sintió atraído por los niños y por la gente del pueblo, la gente humilde que echa caracoles y esa cosa, porque efectivamente yo no lo conocí a él pero los que lo conocieron me contaron muchas veces cómo él en realidad vivía encantado de la vida junto a los niños blancos o negros, pero sobre todo negros y junto a esa vida folklórica del baile, del canto de todo esto, pero no tiene nada que ver con la poesía negra, no creo que sea poesía negra.

–¿Qué cree Ud. que permanece, qué queda de este género o qué quedará si hablamos de un futuro?

–Eso no se puede saber así, qué quedará, porque la historia es siempre muy misteriosa en esto de la posteridad, nadie sabe quién. Ahora, juzgando por los hechos lógicos, por lo normal, pues quedarán los buenos poemas, porque «La comparsa habanera» es un bello poema que quedará como tal bello poema, como un gran poema de Palés Mato, «La reina africana». Quedarán algunos buenos poemas y nada más, que es lo que interesa, porque ya la poesía de Guillén perdurable no es esa, Guillén hizo 6 poemas y nunca los repitió ya después del 33. Y después del *machadato* todo eso aparece como otra poesía donde sí hay negros, pero es el negro como ser humano, como obrero, como trabajador, como un todo; puede ser negro o ser blanco. Él cuidó mucho de poner a los dos en eso, y en «Sabá», uno de los poemas de Guillén, hay el negro sin veneno que pedía limosna por las puertas. Pero eso ya es poesía social que implica a todo el necesitado, al pobre, al pedigüeño, al infeliz, que puede ser blanco o ser negro, no se recurría solamente al negro. Creo que quedaron en sí esos valores como tal poema. En poesía siempre se salva lo que queda en el poema, la gente después se olvida de los antecedentes, del ambiente, de por qué se hizo, por qué no se hizo, quiénes son las personas, todo eso se borra y queda el poema desnudo ante el lector a través de los siglos, como están desnudos los grandes poemas; hoy nadie sabe las circunstancias en que escribió Manrique su «Elegía» ni nada de eso, pero el poema está ahí; con esto pasará igual, algunos poemas, reitero, algunos como «La comparsa habanera», «La rumba» de Tallet como poema descriptivo y dos o tres poemas más que puede que queden, en mi opinión.

–¿El cuadro «La jungla» *de Wifredo Lam que está en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cree usted que se debió a este movimiento?*

–No, yo creo que no tiene nada que ver con este movimiento. La visión digamos negra, neoafricana de Lam él la adquiere en París, no en



Gastón Baquero en 1961

Cuba, él nunca concibió nada similar en Cuba, no hizo nada negro y además estudió primero en España e hizo pintura española tradicional; ya en París junto a Picasso es cuando estalló allí el movimiento aquel negrista que deslumbró a Francia, el descubrimiento del arte negro, del Benin sobre todo, esas mujeres estilizadas que luego son las mismas de Modigliani. Vieron formas muy bellas en el arte negro, en la escultura, en la danza, en todo y se encontraron con el negro; pero Lam se encontró con el negro a través de París no a través de Cuba, porque él hizo poca vida popular en Cuba; nunca tuvo sentimiento de raza ni nada de eso aunque él era mulato chino, pero no tiene nada que ver, esa jungla africana es realmente un gran friso picassiano, podemos decir, el gran momento en el que Picasso se vuelve hacia la pintura.

Esa jungla es puramente africana, descripción de las grandes selvas africanas que en Cuba no las hay, ni en Puerto Rico, ni en Santo Domingo, en ningún país del Caribe hay esas grandes selvas; esa jungla, es una jungla africana sacada de la literatura francesa y vista con ojos franceses y lentes del Caribe.

–¿Cuáles cree que son los aportes de Lydia Cabrera a la cultura afrocubana?

–Lydia Cabrera es un caso especial porque ella en realidad no forma parte de una moda. Hay que situar a Lydia Cabrera muy jovencita bajo la influencia de Fernando Ortiz y en el ambiente francés que se inclinó un poco hacia lo negro. Ya en aquel momento ella presentó los *Cuentos negros de Cuba* que traducidos por Francis de Miomandre fueron una tremenda sensación en Francia porque también la cosa folklórica era una cosa rara para ellos. Muy estimados fueron los *Cuentos negros de Cuba.* Empezó ella a ahondar en el negro pero inmediatamente pasó de la cosa plástica del negro, folklórico en su danza, y se interesó por el alma del negro y su humanidad. Porque lo importante de la obra de Lydia Cabrera es que ella reivindicó los aspectos espirituales del alma negra, vio al negro como hombre que tiene espíritu religioso, un espíritu muy elevado, tiene unas creencias que a algunos no les gustan pero que son unas creencias maravillosas, unas creencias primitivas de la naturaleza, las primitivas creencias del hombre. Un libro como *El monte* es un libro grandioso que es en realidad un homenaje a la espiritualidad del hombre negro, al ser negro. Ese es el gran aporte de Lydia, quitar al negro de esa cosa cómica y elevarlo al papel de una cultura, de una verdadera espiritualidad.

–¿Se conoce en España suficientemente la poesía negrista?

–No, yo creo que no se conoce ni suficiente ni insuficientemente: no se conoce. Aquí hubo el momento aquel de la poesía negra, hubo también su repercusión, algunos estudiosos vieron el problema de la poesía negra, estaba aquí un hombre como Hernández Catá que hizo un libro

de poesía negra muy gracioso y que estaba entre andaluz y negro; estaba muy bien visto el negro por Hernández Catá, el politiquero callejero y las estampas habaneras, estampas negras o mulatas habaneras, y se oyó eso un poco pero no tuvo repercusión; quizás el único efecto fue en el poema de Lorca «Son de negros en Cuba», que es como se llama el poema «Iré a Santiago», porque ese poema de Lorca era una evocación de su infancia, él siempre soñó de niño con ir a Santiago de Cuba, que era como una especie de símbolo del café, del tabaco, del azúcar. La gente de tierra adentro española hablaba de Cuba, de Santiago de Cuba y de todo eso como de un paraíso. Él desde niño veía a su padre fumando y sobre todo le gustaban mucho las tapas esas de las cajas de tabaco con sus ilustraciones y es lo que pone en el poema, *la rubia cabeza de Fonseca*, son los tabacos *Fonseca.* Todos eran catalanes de Oriente: *Gener, Romeo y Julieta.* Todo lo va citando, son las imágenes del tabaco sacadas de ver a su padre usando tabaco cubano. Lo hizo con sentido del son; *iré a Santiago,* y vuelve, *iré a Santiago, iré a Santiago,* ritornelo que es muy propio del son también. Por eso se llama «Son de negros en Cuba», y se lo dedicó a Fernando Ortiz porque era el momento en que estaba estudiándose toda esta cosa del negro, la plástica del negro, la música del negro, los instrumentos musicales, el ritual, la cosa religiosa, todo eso estaba en efervescencia por los años treinta y tantos y ahí es donde Federico dio su aporte haciendo este recuerdo de su infancia.

Algunas consideraciones sobre el ensayo

–Hágame una breve síntesis de la génesis y evolución del ensayo en Cuba.

–Yo entiendo que el ensayo es en realidad, una manera de decir pensamiento. Del pensamiento cubano, quiero destacar la identidad a través del pensamiento de los grandes pensadores cubanos. El ensayo comienza realmente en el siglo XIX de una forma brillante, a través de Félix Varela. Varela fue un gran ensayista, aparte de que era pedagogo. Tenía también sus ribetes de teólogo, pero era un gran ensayista, porque las meditaciones de él sobre el destino del país, sobre la formación de la juventud, todos son verdaderos ensayos; es decir pensar. Hay que recordar que al tío de él, se le cita como el primero que nos enseñó a pensar. Pensar para lo que quiere decir la identidad de Cuba, la personalidad propia de Cuba, a través de los pensadores propios.

Está José Agustín Caballero (es decir el tío), está el propio Félix Varela, está todo aquel gran grupo que luego culmina en Saco. Saco es uno de los grandes ensayistas de la lengua española, porque Saco fue el que

amplió mucho más las materias. Saco cubrió todos los terrenos que un ensayo puede cubrir, que en realidad son todos, no hay límites para los intereses del ensayo.

Cuando entra el siglo XX, adquiere mayor identidad, porque naturalmente es cuando cuaja la nacionalidad cubana, cuando culmina la independencia y empiezan ya otros tipos de pensamientos, más fuertes. Culmina el siglo XIX por supuesto con Martí, que es el máximo, no sólo de los pensadores, sino también de los ensayistas. Muchos de los grandes trabajos de Martí, sus estudios, son verdaderos ensayos; que no es solamente informar y comentar, sino también dar ideas, deducir conclusiones, en una palabra, filosofar, pensar. En el XX tenemos la gran escuela que viene con esa fuerza de atrás. Ha habido muchos seguidores importantes del ensayo, sobre todo el ensayo ya más literario, más filosófico, como los ensayos de Jorge Mañach, Alberto Lamar Schwyer, y Fernando Llés, que es un pensador que está muy olvidado. Hay un grupo de ensayistas cubanos de verdadero interés.

Medardo Vitier era un pensador de la filosofía, de la historia literaria cubana, y vela por las ideas de Cuba. El ensayo siempre ha tenido una gran fuerza. Antonio Sánchez Bustamante y Montoro, que se formó en Alemania, tiene ensayos muy importantes sobre Hegel y sobre otros temas que son verdadera filosofía, reflexión. Pero sobre todo hay que subrayar que el ensayo en Cuba, casi siempre ha girado en torno a la nacionalidad, la identidad cubana. Porque la verdadera sustancia de nuestras preocupaciones, digamos filosóficas, periodísticas, de todo tipo, es la identidad cubana, que es lo que se viene persiguiendo y cultivando desde el siglo XIX, cuando apacieron aquellos varones fundadores que subrayan la identidad. Varones como Antonio María de Arrate. Eso venían haciendo tanto los historiadores, como los pensadores en sí, y eso se ha acentuado mucho en el siglo XX.

Ahora mismo hay un grupo de ensayistas ya con otras inclinaciones, por ejemplo se está cultivando en Cuba mucho el ensayo de tipo filológico, ya no el ensayo del tipo que hacía Dehigo padre, los grandes estudios aquellos de filología, sino las aplicaciones a la gramática moderna. Hay unas corrientes muy nuevas en Cuba, dentro de Cuba y fuera de Cuba, de ensayistas muy interesados como Jorge Domínguez, que tiene ensayos muy valiosos. El hijo de Mujal tiene algunos de valor sobre cuestiones sociológicas de Cuba, de su historia reciente, de su economía.

Hay pensadores económicos, hay pensadores filosóficos, hay pensadores literarios. Por ejemplo Humberto Piñera tenía ensayos filosóficos muy interesantes, y otros tienen ensayos económicos. El histórico ni se diga, el ensayo histórico en Cuba es una de las principales ocupaciones.

–Límites entre el artículo periodístico y el ensayo. ¿Dónde termina el articulista y dónde comienza el ensayista?

–Esa pregunta es muy interesante porque siempre hay una frontera, una discusión, unos matices. En realidad el artículo periodístico en sí, es un artículo de carácter informativo, un comentario de actualidad. Lo periodístico se supone que es lo actual, más bien comentario y noticia, información, mientras que el ensayo como ya dije es una idea de pensamiento.

Cuando un artículo pasa a deducir una serie de ideas, o a inducir, a formular casi siempre una tesis, se convierte de simple artículo periodístico en un ensayo; y es una frontera que se pasa con mucha facilidad. Hay autores que no se dan cuenta de que están haciendo un ensayo, comienzan un artículo periodístico, y de pronto por la propia inspiración o por el interés de la persona, o por la carga que lleva dentro de sí, pasa de ser un simple artículo periodístico o comentario, a convertirse en una reflexión y cuando se reflexiona ya está el ensayo ahí inevitablemente, porque están las ideas.

–Hay estudiosos que señalan que sus artículos son más verdaderos ensayos que artículos propiamente dichos. ¿Por qué cree que se da esta situación en usted?

–Sí, yo tengo la tendencia, que es una tendencia puramente natural, es decir espontánea, a no limitarme al comentario preciso, seco, periodístico puro digamos, sino a deducir algunas consecuencias, algunas reflexiones sobre todo, es decir, conducir la materia del simple artículo hacia la reflexión y ya entonces pasa a ser ensayo. Sí, es cierto que hay muchos artículos míos que son más que un artículo periodístico, un pequeño ensayo. Ensayos en sí, verdaderos ensayos yo he hecho muy pocos, porque el ensayo supone otra preocupación, otra intención. Es que yo sin quererlo lleno y relleno si se quiere los artículos, que tendrían que ser simples artículos periodísticos, con materias que lo desbordan muchas veces, hasta lo complican un poco, lo hacen confuso a veces, porque no puedo evitar darle un giro así, un poco de reflexión, de deducción, de pensamiento al artículo.

Sí, yo en realidad creo que ensayos tengo pocos, lo que se llama ensayos, porque se confunde el artículo largo con el ensayo. El ensayo tiene que tener esa intención de tesis propia, de filosofía propia, de pensamiento propio que en lo mío falta muchas veces, y otras veces está presente. Es muy difícil de separar. Por ejemplo, mi trabajo sobre Rubén Darío no es un ensayo, es un estudio un poco largo sobre Rubén Darío. Siempre hay unas tesis, unas intenciones de pensamiento, pero ensayo en sí, son muy pocos. Yo tengo algunos sobre poesía y otros temas. El ensayo por ejemplo que aparece en el libro, sobre la reestructuración o reaparición de la idea de Dios en el hombre contemporáneo, ese sí es un ensayo, porque plantea una tesis filosófica o de pensamiento sobre la inquietud del hombre actual por Dios. Es decir la reaparición de Dios en el alma del hombre contemporáneo.

–¿Entonces ha cultivado usted el ensayo filosófico, al menos en este caso específico?

–Yo no lo llamaría filosófico, yo lo llamaría de reflexión solamente, porque la filosofía supone mucho más. Sí prodría decirse que es un ensayo de ideas, que maneja ideas.

–Hay muchas variantes de ese manejo de ideas dentro de la gama de su producción, porque vemos que ha escrito usted mucho sobre política, sobre literatura, sobre sociología incluso. ¿Abarca muchos temas su obra?

–La mente y el trabajo cotidiano de un periodista son siempre variados, una especie de arco iris que se hace demasiado variado. A veces salta uno de un tema a otro, porque es propio del periodismo.

Ya sabemos la variedad del periodismo, todos los días hay actualidad, todos los días hay un nuevo interés, un foco de atención, es como un reflector que va pasando sobre la vida. La luz del periodismo va moviéndose constantemente y la actualidad varía, por lo tanto una persona que ha hecho tanto periodismo como he hecho yo siempre, es decir comentarios sobre la realidad actual, de lo inmediato, salta de un tema a otro de continuo. Puedes encontrarte un día un tema que es puramente de literatura, otro día puede ser de política internacional o nacional, etc. Esa misma variedad es la variedad de la vida, la variedad del periodismo.

El periodismo es sumamente vario, mientras que el ensayista puede traer la fijación, o la ocupación de tratar temas concretos, y tratarlos de una manera más fija. El periodista tiene que variar mucho sus temas, porque la realidad es variopinta, la realidad es móvil, cambiadiza, tornadiza; entonces el periodista necesita todo un abanico, si no de conocimientos, por lo menos de intereses, y por eso tengo yo una cantidad muy distinta de reflexiones y de trabajo, que pueden desde un tema económico a uno literario.

–A la hora de caer tanto en la reflexión, ¿cree que tiene alguna influencia de la poesía, de ese concepto de «visionario», de «profeta», que se tiene del auténtico poeta, que maneja y se anticipa a todos los temas?.

–No, yo no.

–¿Cree que en el arte de reflexionar profundo hay un trasvase de la poesía al periodismo diario, al ensayo?

–No, no sé eso del trasvase. Yo creo que una persona que tiene la concepción digamos variada o múltiple que yo tengo del periodismo o de la poesía, y de esto y de lo otro, pues en todo lo que hace se interpenetran todas sus facetas, o máscaras, o caras, es natural que a veces haya un artículo donde se desliza lo poético en medio de una reflexión de otro tipo. Uno lleva consigo su propia carga siempre, y todo lo que uno es, se va vaciando en lo que hace, el jugo del alma de uno, y por eso hay momentos que puede ser que un artículo refleje una observación poética, o refleje una observación de otro tipo.

–Sin embargo, no parece que ocurra el efecto contrario, es decir, que reciba influencia de su vida cotidiana como articulista, sobre su obra poética.

–Ah sí, son dos cosas completamente distintas, porque la poesía es un acto que quiere ser –casi nunca lo logra–, pero quiere ser creador, mientras que el otro es un acto descriptivo. El periodismo es esencialmente descriptivo, mientras que la poesía es esencialmente creativa, por eso la poesía es otra cosa, o tiene que ser otra cosa. No se pueden utilizar materiales digamos de la vida cotidiana, o de los hechos corrientes, para la poesía.

–Hay casos en nuestra historia, y hablo no sólo de Cuba, sino de Hispanoamérica, como es el caso de Martí, de Darío, que han sido poetas, pero que han vivido del periodismo. ¿Cómo ve esto?

–Bueno, ese es un tema que se discute mucho, hay personas que creen que son incompatibles periodismo y poesía, yo creo que no. Ha habido muchos casos, yo creo que depende casi siempre de la voluntad, de las posibilidades incluso económicas del autor. Hay autores que han podido dedicar toda su vida nada más que a la poesía, por su modo de vivir, o por su fortuna personal o lo que sea, o por su espíritu bohemio que no les ha obligado a trabajar para vivir, pero normalmente el periodista va por un lado, y el poeta va por otro, aunque luego hay convergencias.

Sí, se supone que el periodismo activo daña al poeta, como daña a cualquier artista el que se dedique a otra actividad que no sea la central de su primera vocación. La idoneidad sería que el poeta no fuese nada más que poeta, y el periodista nada más que periodista, pero esto es casi imposible de conseguir. Por ejemplo tú mencionaste a Martí; cuando Martí tenía que ganarse la vida decía: «ganado tengo el pan, hágase el verso». Es decir, primero ganarse el pan con los trabajos propios que él hacía, que era lo mismo dar clases, que trabajar de redactor en un periódico, y luego hacía sus poemas cuando él quería.

Hay cierta incompatibilidad entre periodismo y poesía, pero desgraciadamente esa incompatibilidad subsiste porque son muy pocos los poetas que han tenido la ocasión de dedicarse nada más que a la poesía, porque la poesía entre otras cosas, casi nunca da para comer directamente, mientras que del periodismo se come, más o menos bien, pero se come. No creo que sean totalmente incompatibles, hay grandes escritores que han sido poetas. Por ejemplo, Martí hacía sus poesías y era un gran periodista. Darío fue un periodista estupendo, que lo aprendió con Martí como él confesaba. Es decir la crónica de periódico puede también ser un modo de vida. Normalmente se hacen compatibles o se hacen simultáneas las dos actividades, las del poeta y las del periodista.

–¿Qué aportes cree que su amplia gama de artículos y ensayos dejarán a la literatura y al acervo cultural cubano?

–Bien, sobre los aportes que yo haya podido hacer no tengo la menor idea, porque nunca he pensado en eso, ni creo que haya aportado nada extraordinario, nada nuevo. Lo que sí he hecho, es un periodismo que ha procurado ser decoroso, bien informado, más o menos culto, que no sea chabacano, etc., y en eso estoy junto a una línea. Creo yo estar en la línea de lo que fue siempre el periodismo superior en Cuba, el periodismo de la época de Armas, Justo de Lara, etc., los grandes periodistas cubanos de otras épocas que al mismo tiempo que eran periodistas, eran hombres de cultura y procuraban llevar todos los timbres y lo valores de la cultura.

Alberto Díaz Díaz

Elías Canetti y el imperio en el aire

El escritor que se esconde

En 1979, a punto de viajar hacia Zurich, llamé por teléfono a Canetti, esperando que estuviera en casa y pudiera volver a verlo. Nadie respondió. Intenté con el número de su viejo departamento de Londres, ciudad donde había vivido, oscuro e ignorado, desde 1939, cuando huyó de la ocupación nazi en Viena, y donde nos habíamos visto por primera vez. Al escuchar mi nombre, la voz de una vieja señora inglesa me anunció gentilmente que Canetti se pondría enseguida y así lo hizo, cordial y afectuoso. Explicó que se había retirado a Londres, lejos de la familia, durante algunas semanas, para terminar un libro y tornarse imperceptible según su deseo o necesidad. Sobre todo, para aislarse. «Más aún», agregó tras una pausa, «hace un momento era yo mismo quien le hablaba, discúlpeme...».

El poeta que había dedicado páginas inolvidables a la metamorfosis, se había transformado, por un momento, en su inexistente ama de llaves. Quizás, antes de volver a su identidad y retomar el teléfono, había dado una vuelta por la habitación; ciertamente, se había revelado como un maestro en el arte de jugar a solas, y contra sí mismo, con toda la seriedad y la hilaridad del auténtico juego.

El Premio Nobel otorgado a Canetti en 1981 honró a dos escritores: el que se esconde y el que reaparece, el que se retrae y el que dialoga. Uno de ellos es un genio misterioso y anómalo, tal vez desaparecido e inaccesible, para siempre, en su secreto: es el escritor que en 1935, a los treinta años, publica, fulmíneo e inobservado, uno de los grandes libros del siglo, *Auto de fe.* Este libro, el único verdaderamente grande entre los suyos, gustó a Musil y a Thomas Mann, tuvo una recepción inteligente y desapareció durante treinta años de la escena literaria, a pesar de dos ediciones de posguerra, que cayeron en el vacío. Será redescubierto y saludado como un escritor nuevo y desconocido, al reeditarse en 1963, pero la notoriedad no llegará para Canetti sino mediados los años setenta.

Tras el fracaso de *Auto de fe,* Canetti, autor ya de un drama, se niega a la invención poética y se dedica durante décadas al gigantesco estudio de

un proceso que, en la edad contemporánea, parece transformar, como si fuera una mutación antropológica, la identidad milenaria del individuo. El resultado será el volumen *Masa y poder* (1960), una investigación grandiosa, visionaria y acaso monstruosa, de estos dos fenómenos, llevada a través del estudio de los mitos y de la historia humana, pero también a través de un implacable desenmascaramiento del impulso de dominación y disolución que anida en los gestos más habituales de la convivencia: comer, hablar, moverse.

Auto de fe es una gélida e inexorable parábola de la enfermedad moral contemporánea, del delirio que parece haber subvertido la razón del siglo. Es la tragedia grotesca de «la cabeza sin mundo», de la inteligencia que, por miedo a la vida, se atrinchera obsesivamente contra las amenazas y seducciones de la vida y se consagra así, con maníaca y autolesiva defensa, a la muerte. En un ensayo dedicado a Karl Kraus, Canetti ha evocado la imagen de la muralla china, la cual, construida para defender el imperio ante los bárbaros, es reforzada y ampliada cada vez más, a medida que aumenta el miedo, hasta que termina por sofocar entre sus piedras al imperio que pretende defender, que acaba absorbido y sepultado en la muralla, reducido a ser muralla.

La novela es la historia, trágica y trágicamente cómica, del individuo que se construye esta coraza hasta que él mismo se convierte en coraza y perece, matando el bullicio del mundo en el orden cementerial de la biblioteca y reprimiendo todo deseo y toda seducción, porque teme que la fascinación del amor lo sustraiga de su coraza, de su trinchera de estantes y de clasificaciones culturales, y lo arrastre en el flujo caótico y múltiple de la realidad. El doctor Kien, héroe de la novela, se educa en la ceguera, para no ver las innumerables agresiones de las cosas, y se complace advirtiendo cómo los lomos de los volúmenes encuadernados esconden, bajo una aparente inmovilidad, los miles de «electrones enloquecidos» que los componen; Kien es el desopilante y doloroso retrato de cada uno de nosotros, el espejo de las fobias y los ritos en los que perdemos la vida con tal de controlar nuestro miedo.

Auto de fe representa con absoluta coherencia una total falta de amor, un mundo locamente despojado y esterilizado de todo deseo; la paranoia impide a los hombres proyectar sus afectos sobre la realidad que los circunda, mirar las cosas, los cuerpos y los rostros con la pasión que los dota de encanto. La angustia de la muerte y la obsesión del poder, que nace por reacción contra aquella angustia, han aniquilado toda carga afectiva.

Esta representación de la vida como desierto del amor, nació de un amor profundo, que quería denunciar aquel vacío con un rigor que no admite ninguna indulgencia, ningún consuelo, ninguna blandura; esta es la tensión que anima también los espléndidos aforismos de Canetti y sus

dramas. Tal rechazo por pulir las asperezas hace que el libro, aún hoy, resulte desagradable y hostil a quien no consigue sentir cuánta riqueza vital se esconde tras aquella fábula del delirio que induce a los hombres a amar la muerte.

Auto de fe es un libro que no admite juicios moderados: hay lectores que en él se reconocen a fondo, como en un gabinete de espejos deformantes, y que lo sienten como una Biblia cotidiana, y hay lectores que se retraen, con desconcierto y rechazo. Es una obra excéntrica y rara, que no se deja encuadrar en ningún preciso esquema literario o ideológico, y que por ello tardó mucho en ser comprendida. En 1976, intentando explicarla a los estudiantes de la universidad de Estocolmo, sentí la incomodidad de quien se aproxima a un libro que parece una novela y la excede con mucho. Poco antes, los alumnos y doctorandos que estudiaban a Canetti y reunían las recensiones de sus libros aparecidas en distintos países, se divertían advirtiendo el embarazo de los críticos, que no acertaban a coger el toro por los cuernos.

Auto de fe subvierte las perspectivas desde las cuales estamos habituados a ordenar la realidad. El título original, *Die Blendung,* significa «el deslumbramiento», la ceguera del hombre que no contempla el mundo desde lo alto, sino que se siente agredido y alterado por él, tanto que se ve obligado a mirar las cosas desde una distancia nula, en un caos furibundo y deformante que el narrador representa con lucidez surreal. El órgano privilegiado de la experiencia no es ya la vista, el sentido noble que desde Aristóteles es el instrumento ordenador por excelencia de la cultura occidental, sino el oído y el olfato, expresiones de la inmediatez sensible del cuerpo, de lo físico y animal. La novela de Canetti representa –o, por decirlo con sus palabras: «exaspera con precisión»– una realidad disgregada, que ignora todo orden y jerarquía de valores.

Este escritor, absoluto y desaparecido, no habría conseguido el Nobel sólo con esa obra sin concesiones y renuente a toda historia literaria. Para que *Auto de fe* fuese entendida y aceptada era quizá necesario otro escritor, el que fue lanzado a los escenarios treinta años más tarde, acompañando a la fortuna de su libro como si fuera póstuma. Es el Canetti de los ensayos y la autobiografía, de las entrevistas y los discursos; un Canetti que se explica e ilustra a sí mismo, con inteligentísima maestría, que narra su formación plurinacional y poliglota, desde su nacimiento en Ruscuk, en Bulgaria, en 1905 y en una familia judía, hasta las experiencias sucesivas, y que comenta su propia obra. Es como si Kafka hubiese vivido para ver el descubrimiento de *El proceso,* un Kafka viejo y airoso que hiciera de guía en su propio laberinto.

Esto ha permitido a Canetti decir abiertamente lo que en *Auto de fe* subyacía celosamente oculto: el amor por toda palpitación vital y por toda libertad, la defensa de la metamorfosis y del devenir contra cual-

quier dominación que pretenda bloquearlos, la utópica lucha contra la muerte. Toda la existencia de Canetti es una negativa a admitir la muerte, una lucha para sustraerle las criaturas, el sueño de poder derrotarla. Pareciera sentirse el paladín de los hombres en el duelo con la muerte y esforzarse en recibir y conservar, en su cabeza capaz de contener el mundo, todos los rostros de las personas que encuentra, para salvarlos de la gran enemiga. Tal vez estaba persuadido de ser inmune a ella y callara esta convicción por respeto a las convenciones y las buenas costumbres. Pero quienes lo conocimos, nos hemos sentido sometidos a él, acogidos y custodiados en su cabeza que conservaba, como una biblioteca llena de humanas pasiones, cada detalle de cada vida.

También este Canetti pleno de atenta amistad, que nos ayudaba a vivir con más serena solidez, se escondía. Tras su afabilidad, que parecía tan distinta de las asperezas de *Auto de fe,* como tras la llana fluidez de su autobiografía, que simula, engañosamente, decirlo todo, había una reticencia, huidiza y mimética, una imprevisible diversidad, una identidad inaferrable e inimaginable. Tras el amoroso padre de una familia reciente y el gentil señor que elaboraba un ceremonial cortés para proteger su propia reserva, había otro, enorme e imposible. Ambos nos enseñan, día a día, a desenmascarar la fiebre de poder y de muerte, ambos nos recuerdan que «cada cual, precisamente cada cual, es el centro del mundo».

El imperio que vive en el aire

«Desde entonces, desde que tenía diez años» –escribe Canetti en su autobiografía *La lengua absuelta*– «es para mí un artículo de fe creer que estoy hecho de muchas personas, de cuya presencia en mí no me doy cuenta en absoluto. Creo que son ellas quienes deciden...» Gran voz nacida en la cultura del imperio danubiano, Canetti encarna aquella multiplicidad que hacía tan difícil definir la identidad habsbúrgica y que, no obstante, la convertía en un modelo de la identidad perdida y resquebrajada del individuo moderno. En el imperio, cuyo himno era cantado en distintas lenguas, cada uno podía definirse por sustracción o negación: el austríaco, escribe Musil, era un astrohúngaro menos un húngaro, y no coincidía con el habitante de los territorios de la actual república austríaca, sino que se ensimismaba en las nacionalidades singulares comprendidas en la corona imperial y regia, y era a la vez el vínculo que las unía y el elemento invisible, común a todas pero idéntico a ninguna. El austríaco existía en la abstracta idea de unidad, en un inmaterial espacio *hinternacional,* como decía Johannes Urzidil –escritor pragués de la lengua alemana– o sea oculto detrás (en alemán: *hinter)* de las nacionalidades.

La compuesta variedad del imperio, minado por impulsos centrífugos que se ligaban por una cauta sensatez y una escéptica nostalgia de unidad, había adquirido la convicción de que toda realidad aparentemente unitaria es una pluralidad de componentes heterogéneos y de contradicciones inconciliables. No es casual que en la vieja Austria se hayan desarrollado con particular vivacidad las ciencias que, como la matemática, han revelado su falta de fundamentos, o han explorado, como el psicoanálisis, la múltiple estructura de la personalidad individual. Nadie como «el hombre sin atributos» que era súbdito de Francisco José, debió advertir que era muchos hombres: un cúmulo de cualidades sin el hombre –decía Musil– o cualidades descentradas, es decir el más moderno de los hombres, suspendido entre la fidelidad al pasado y la disponibilidad a las transformaciones del futuro.

La verdadera Austria era todo el mundo, como escribe irónicamente el mismo Musil, porque en ella emergía con particular evidencia la crisis epocal de Occidente. Cuando, en la novela musiliana, el comité de la Acción Paralela busca –para celebrar la onomástica del emperador– la idea central, el principio primero sobre el que se funda Austria (o sea la civilización europea), no lo encuentra. El imperio desnuda el vacío de toda la realidad, que resulta «vivir en el aire».

El interés por la cultura habsbúrgica, que asume a veces unos tonos tediosos y repetitivos, se debe, sobre todo, a la intensidad con que vivió una caída que es aún la nuestra. La imagen que dio al mundo es también nuestro retrato; un retrato elusivo, levemente inauténtico y por ello fiel a la inautenticidad de la que estamos entretejidos, que no coincide plenamente con nuestro rostro y se retrae a una amable ambigüedad, como en la cara del señor Tarangolian, en *Un armiño en Chermopol* de Gregor von Rezzori, lo verdadero y lo falso se alternan en una intersección seductora e inaferrable.

Los poetas del imperio vivieron a orillas de la vida, como los personajes de Joseph Roth en la periferia oriental de la monarquía; vivieron en la espera o en el recuerdo de un final, que era también el nacimiento de una cultura tendida hacia el porvenir. La sensatez habsbúrgica era el arte de diferir el final, de prolongar el ocaso y de hallar con esto un acomodo, irónico y disolvente, para obtener de sus pliegues y sus pausas, todo fragmento posible de placer y abandono. El pesimismo ante una historia inalcanzable y amenazante había enseñado a desconfiar de cualquier totalidad que se realice a expensas de lo singular, y a proteger lo particular contra lo universal, la fugaz ternura de los sentidos contra la marcha triunfante y destructiva del Espíritu del Mundo. El arte de la despedida era asimismo el arte del placer y del amor, como enseña la Mariscala en *El caballero de la rosa* de Hofmannsthal; la mirada desencantada que desenmascaraba toda certeza

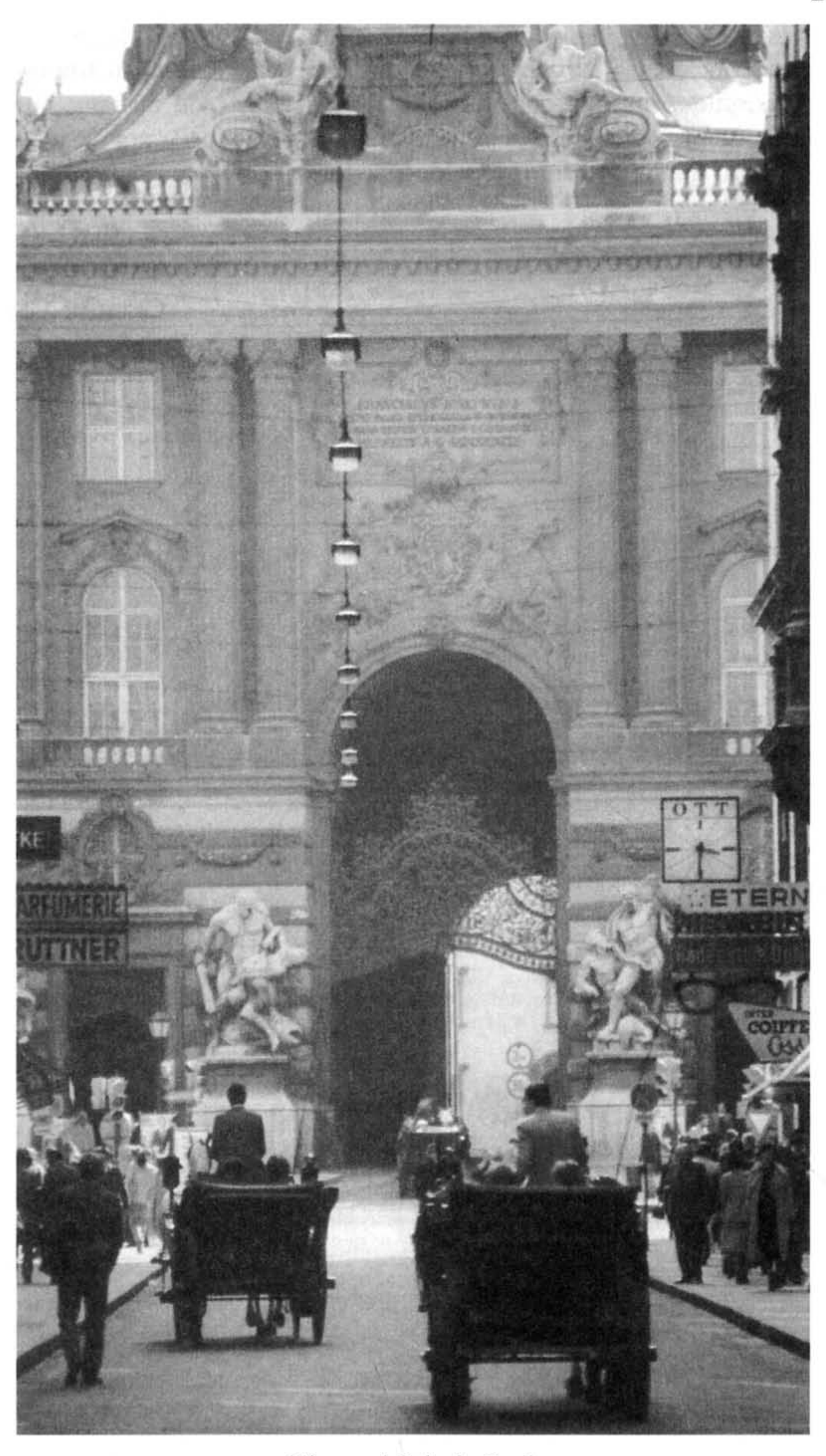
estaba acompañada por la sonrisa que se concilia con el absurdo de la vida, el gesto discreto que disimula la insensatez y atenúa la tragedia, esa cuota de imbecilidad cotidiana que la inteligencia necesita para vivir.

La civilización habsbúrgica es actual porque pone en evidencia la irrealidad que ha invadido el mundo. De la política a la existencia diaria, de la vida pública a la privada, de la industria cultural al debate ideológico, la realidad parece no reconocer acciones justas o equivocadas, buenas o malas, sino sólo Acciones Paralelas, locuaces y vagos intentos de resolver problemas inexistentes, verbosas y afanadas ejercitaciones sobre la nada. Ciertamente, la herencia de la vieja Austria es también un ejemplo concreto de corrección civil y de respetuosa eficiencia administrativa, objetivos caros del Estado habsbúrgico que una perspectiva nacionalista había denigrado injustamente y que ahora son, no ya sólo justamente revaluados, sino también exagerada y polémicamente exaltados, como modelos que sirven para protestar contra los Estados posteriores.

Este *revival,* que va de la debida revaluación a la facciosa y patética mitificación, no atañe tanto a los Habsburgo cuanto al actual cuestionamiento de las unidades político-estatales, en nombre de un particularismo cada vez más acentuado, del cual la variedad habsbúrgica deviene un símbolo. El fastidio por los aspectos folclóricos y regresivos de tal *revival,* como por muchos lugares comunes de la moda cultural danubiana, no debe caer en un reactivo mecanicismo de rechazo, compulsivo como toda reacción, que no distingue entre valores auténticos y copias trasnochadas: si hay una indigestión de cultura austríaca, anota Giuseppe Bevilacqua, la culpa es de quien no sabe elegir la dieta, no del alimento mismo.

Toda celebración centroeuropea que no acompañe con ironía la nostalgia, se convierte a su vez en una nueva Acción Paralela y niega la auténtica tradición austríaca, que está hecha de rebeliones, negaciones y parodias. El indócil y anárquico amor de los «hombres sin atributos» por su mundo, se expresó, desde Grillparzer hasta los actuales escritores de la Escuela de Graz, en una obstinada crítica a ese mundo, amado y por ello severamente juzgado en nombre de cuanto se esperaba de él. El imperio transmitió a sus herederos, sobre todo, una *forma mentis* apta para penetrar los entresijos de la realidad contemporánea.

De estos herederos, muchos viven más allá de las fronteras del Austria antigua y moderna, entre gentes y lenguas diversas, respecto a las cuales se sienten heterogéneos, como cada quien lo era respecto a los demás en la ordenada y ecuménica Babel imperial, en esa mezcolanza de lenguas que hacía familiar la lejanía y extraña la cercanía, y educaba para penetrar el reverso de la realidad, el otro lado de la razón.



Viena: el Palacio Real

El Austria de los muchos pueblos existe en muchos lugares y en muchas conciencias. No obstante, hay un don que la vieja Austria no nos ha transmitido, un bien que volvemos a lamentar, cada mañana, cuando abrimos el periódico: esa sensatez señalada por Musil, por la cual, en Austria, un genio podía ser tomado por tonto, pero nunca un tonto, por genio.

Claudio Magris

Traducción de Blas Matamoro

BIBLIOTECA

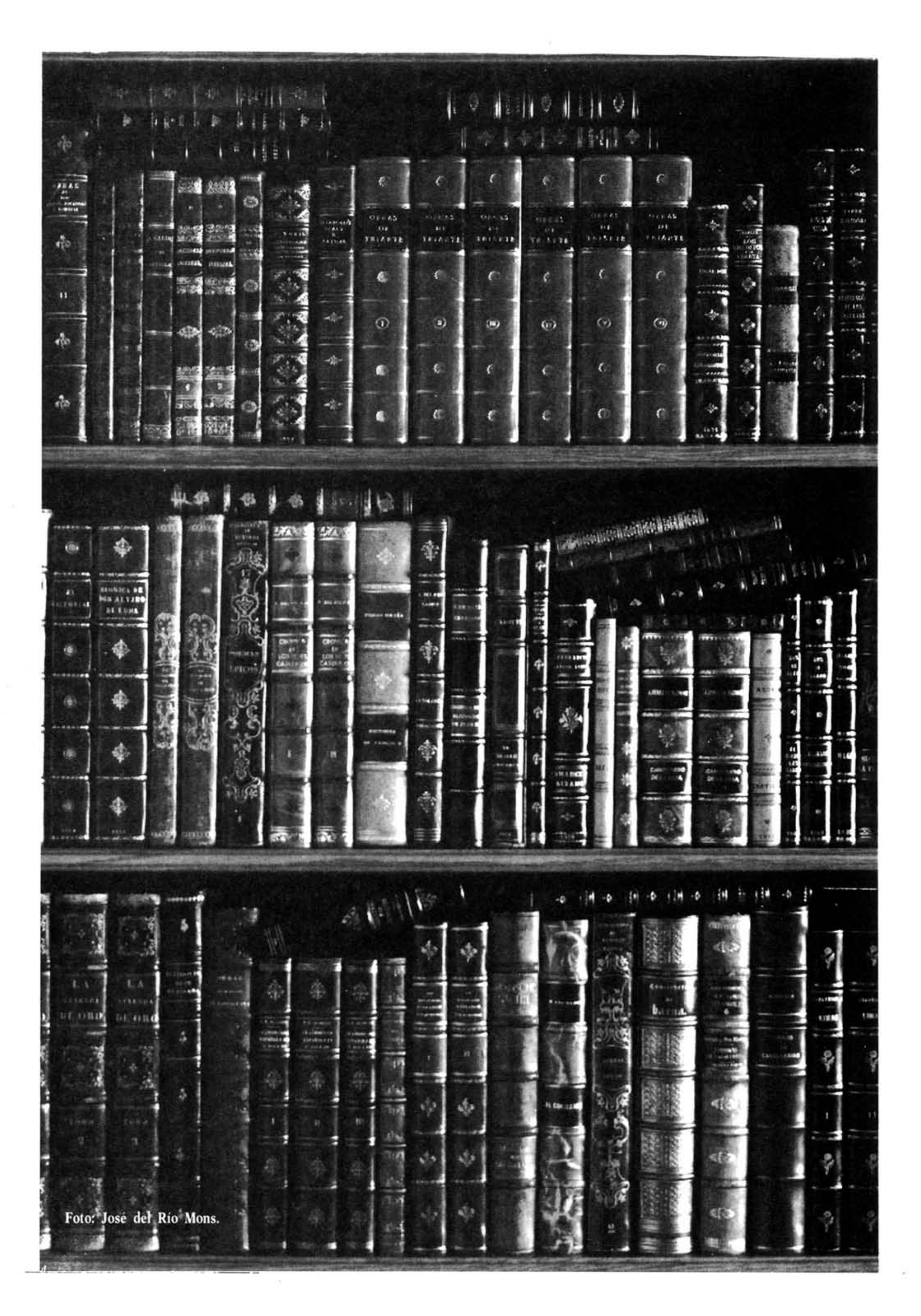


Foto: José del Río Mons.

Crónica de la narrativa española

Es verdad que ha sido tarde, pero cuando ha llegado a España la conciencia de la memoria como género literario lo ha hecho para ir diseminando algunos títulos que revelan –a veces tan bien como la mejor novela– lo que ha sido este país y muchas de sus biografías. La entidad literaria e intelectual del reciente memorialismo es consecuencia inmediata de una libertad moral e ideológica más profunda y más exactamente desafiante. Alguna comprobación es iluminadora: ¿por qué dos de los libros autobiográficos más valiosos de la última década –el *Autorretrato sin retoques* (Anagrama, Barcelona) de Jesús Pardo y, sobre todo, *Pretérito imperfecto* (Tusquets, Barcelona) de Carlos Castilla del Pino– comparten una repulsa tan intensa y cerebral, tan apasionada y tan razonada, por la hipoteca moral e ideológica que han significado la Iglesia católica y el catolicismo como forma de vida y pensamiento? El daño moral y por ende físico y biográfico que ha causado la cultura católica en este país no tiene absolución posible, ni siquiera cuando se la examina desde el ángulo espiritual, que es lo más grotesco de todo: ha logrado extirpar del horizonte intelectual español formas de espiritualidad más generosas y menos dogmáticas al inmunizar a cuantos pudieran sentirse tentados. Por eso se agradece tanto la arrogancia racionalista de Castilla del Pino cuando reconoce no haberse acordado de Dios ni de la Virgen cuando un accidente casi lo asfixia: «Encontré en mí mismo una prueba en contra de la falaz argumentación de que todo ateo o cosa por el estilo deja de serlo en cuanto se halla a las puertas de la muerte» (p. 326), y por eso se agradece tanto también la reflexión sobre los límites de una buena parte del pensamiento filosófico en España, límites de color y fondo católicos.

No es que sea esta la principal virtud de las muy inteligentes y minuciosas memorias de Castilla del Pino, pero es un indicio que explica su misma naturaleza franca y racional, su disposición honrada y escrupulosa para contar lo visto y vivido y para el desenmascaramiento propio y ajeno. Son virtudes, estas sí, necesarias del memorialista y la historia personal de Carlos Castilla del Pino hasta el año 1950; es en gran medida –en toda su extensión– también la historia de España: de una guerra civil vivida desde una pequeña localidad del sur –San Roque, en Cádiz–, donde los sublevados vencieron muy temprano y destrozaron sin escrúpulo –los moros no conocían a nadie–; de un sistema educativo tan perverso como pervertidor, contado de primera mano con matices urgentes (el salto de los salesianos a los escolapios, por ejem-

plo, pero sin olvidar la brutalidad mecánica aunque eficaz de una monja o la beatería intolerante y soez de unos cuantos profesores universitarios). Pero también algunas otras imágenes son indispensables: cómo era la universidad española de los años cuarenta que tantos libros memorialísticos de y sobre la época callan y disfrazan, pero sobre todo callan y entierran, cómo era uno de sus sectores –el de la medicina y la psiquiatría–, cómo se prosperaba y opositaba, o cómo se hacía para reparar el vendaval siempre turbulento de la demencia y la patología psiquiátrica. Pero también, y es otro estrato más personal y casi el más fascinador, cómo se construye un médico ilustrado, un humanista, un escrupuloso y tenaz hombre de letras.

Porque esa es al fin y al cabo la naturaleza más secreta de una autobiografía. Un historiador británico –no recuerdo quién– asegura que España necesita estos materiales que ahora empiezan a crecer en número y categoría: esos papeles en los que se explica la arboladura interior de un hombre, su proyecto vital para decirlo con Ortega y los modos y lodos contra y con los que se ha hecho. Y eso es necesario incluso cuando la voluntad literaria o narrativa ha estado por encima de la consignación notarial y la precisión descriptiva, autobiográfica e introspectiva, que es lo que sucede en *Una juventud,* de Antonio Martínez Sarrión (Alfaguara, Madrid). Es el tomo que sigue a *Infancia y corrupciones,* primer volumen de la autobiografía del escritor y donde se adelantó una de las virtudes más pasmosas de ambos volúmenes: la invención de un estilo personal para quien era ya poeta conocido, y traductor y ensayista menos celebrado de lo que debiera. *Una juventud* ha aparecido poco después de una selección de sus diarios, espléndida muestra de inteligencia y rebeldía articulada, *Cargar la suerte* (Alfaguara, Madrid) y regresa ahora a aquella prosa inventada para asegurar la continuidad de un estilo de giros personales y locales, rarezas lingüísticas, de exactitud, humor y piedad equilibrados para tratar la etapa universitaria del joven estudiante albaceteño en Murcia. Lo que mejor convence de este libro es algo que los historiadores van comprobando cada vez mejor: la distancia diabólica que aleja a la realidad contada y oficial de la realidad vivida. Y mientras no sabemos muy bien por qué seguimos leyendo retratos de personajes sin interés directo para nosotros –sabemos que los leemos porque el estilo obliga a continuar leyendo–, sí sabemos muy bien la conveniencia de revisar día a día y piedra a piedra cómo pudo crecer de verdad la gente por debajo de cada día y de cada piedra. Así se reconstruye una memoria personal que se hace a medias con la pobretonería del medio: y se detecta en esta tertulia o aquel amigo, en este estreno y aquella traducción perdida, una veta que iluminará secretamente una forma de resistencia activa al en-

torno, una forma de madurez intelectual. El libro deja al lector con Martínez Sarrión instalado en Madrid a mediados de los sesenta, atravesado todavía por una historia sentimental catastrófica manejada para armar el volumen, y donde empezará a ser el poeta que ya va rumiando sus primeros versos, los de *Teatro de operaciones* o *Pautas para conjurados.*

La posguerra alimentó a una parte relevante de los nuevos escritores de los años ochenta. *Luna de lobos* de Llamazares o *Beatus ille* de Muñoz Molina son excelentes ejemplos. Pero también una voluntad de explicar el presente está en la obra de madurez de algunos escritores más jóvenes: se tratará después la excelente novela de Javier Cercas *El vientre de la ballena* (Tusquets, Barcelona) que continúa una trayectoria iniciada con los relatos de *El móvil,* como los relatos de Ignacio Martínez de Pisón desembocan ahora en una novela sobre la desmitificación y la misma madurez, *Carreteras secundarias* (Anagrama, Barcelona) que es a la postre también el tema de Francisco Casavella en una última novela, *Un enano español se suicida en las Vegas* (Anagrama, Barcelona) que se aleja del reflejo de algunos costurones privados de Barcelona en *El triunfo.* Carlos Casares es escritor gallego, quince años mayor que los primeros citados y treinta por encima de los últimos. Acaba de traducir para el lector en español su última novela, *Dios sentado en un sillón azul* (Alfaguara, Madrid) que ha sido para mí el tardío conocimiento de un escritor con un sólido oficio y un mundo de intereses hecho de historia e ideología, de ética y sentimientos atravesados. Con una virtud clave: reconstruir la vivencia privada del sentido de la guerra y la posguerra, la meditación íntima de quienes vivieron ambas: también aquí, explicarse el pasado. Los motivos de celebridad de una novela en verso como la de José María Fonollosa, *Poetas en la noche* (Sirmio, Barcelona) tienen que ver con la leyenda de un poeta secreto y la perpetua e inconfesada mala conciencia de los editores literarios. Pero la mejor virtud de ese experimento de Fonollosa –inferior a una notable obra poética– tiene que ver con la del libro de Casares, como tiene que ver con las novelas de Chirbes, es decir, con la ficción bien construida del modo de vivir privado de gentes anónimas de los años cuarenta: conocer las galerías secretas, el modo de sentir la turbulencia de la propia biografía pero también la de otros conocidos antes, durante y después de la guerra, el distinto modo de compulsar los episodios compartidos y de evaluar la incidencia que han tenido en cada cual. El libro de Casares acomete ese propósito con herramientas literarias muy bien controladas y una plena conciencia del engarce de pasado y presente del retrato. Se indaga en la fascinación filofascista de un intelectual de los años treinta –algunos han supuesto al

personaje inspirado en Vicente Risco– y su adhesión al régimen, siempre problemática, sí, pero adhesión, y se recrea cómo miraron otros más cerebrales y menos impulsivos esa fiebre sobrevenida y degradadora. La mujer que ha sido antigua amante vive instalada frente a una ventana para contar al lector y contarse a sí misma –a través de la memoria compartida y de la conjetura sobre el presente– lo que sucede en la habitación de la acera de enfrente. Allí vive un escritor del régimen que escribe para el periódico y disemina recuerdos falseándolos y adaptándolos, al fin y al cabo dominado por el régimen que ha respaldado, secretamente inconforme con él pero mucho más adaptado de lo que nunca podrían estarlo quienes fueron fusilados o quienes viven aún la desventura del maquis. Y todos ellos son materiales narrativos contados desde la melancolía no rencorosa pero sí lúcida de una mujer que conjetura y es, casi, como la voz esa de Dios que dicen que todo lo ve y lo sabe: que todo lo desenmascara.

Enrique Vila-Matas vive lejos de esas motivaciones y ha vuelto a mostrar con *Extraña forma de vida* (Anagrama, Barcelona) que la literatura es cosa de invención e imaginación, pero también de cobros tardíos y venganzas menores. Su particular y original clave humorística se ha enderezado ahora a la intimidad imaginada de un escritor costumbrista en crisis. A vueltas con conflictos sentimentales que son antes que nada resortes literarios, se encuentra también en la tesitura de variar su sentido de la literatura. Los sarcasmos funcionan bien, pero sobre todo, como casi siempre en Vila-Matas, lo más apreciable es la rareza y originalidad de su modo de hacer novelas, su fe en la ocurrencia y la lógica poco común, el punto de delirio que hay detrás de las decisiones y el encanto de un personaje desvalido y vulnerable, atravesado de problemas y atormentado de angustias literarias.

Javier Cercas acaba de publicar una novela estupenda –divertida y sin flojera– sobre un joven profesor de literatura, *El vientre de la ballena,* y es suya una acuñación exacta para Enrique Vila-Matas: es nuestro mejor escritor *majara.* En boca de Cercas es un elogio consistente y experto para quien se ha leído con atención microscópica la literatura de Vila-Matas, pero también la de Borges y Bioy Casares, Cortázar y Kafka, o la de Gonzalo Suárez, a quien dedicó un extenso y preciso ensayo de crítica literaria, *La obra literaria de Gonzalo Suárez.* Si me parece más redonda y compleja la novela de Cercas es porque su originalidad procede de dentro de la novela y no de fuera, porque es un ejercicio de construcción de personajes individualizados y fiables, y algunos están más vivos que dos tercios de los escritores en crisis de tantas novelas. El personaje mayor y magistral es aquí Marcelo Cuartero, no sé bien si después del protagonista Tomás, y con excelentes variaciones complementarias en torno a la indefensión y el desvalimiento,

como un impagable Vicente Mateos. De la peripecia interior de cada uno nace la pertinencia de los múltiples y divertidos episodios de un relato donde nada se improvisa pero tampoco nada se asfixia en la mecánica narrativa (incluso cuando se examinan con buen ojo películas como *Perversidad* y *La mujer del cuadro,* de Fritz Lang o unas palabras literales de Sánchez Ferlosio, que no son en absoluto adherencias *culturalistas* sino pura fibra vital). No se yuxtaponen situaciones ocurrentes, se engarzan piezas que dan una arquitectura interior invisible a un libro que sabe a dónde va, por dónde ha de ir y dónde termina. La novela es así estructuralmente perfecta y cerrada pero su mayor inteligencia está en la ambigüedad final y abierta; está en la indefinición entre ser un personaje de destino –la ansiedad de llegar a ser– o un personaje de carácter, el que lo es ya sin la urgencia de llegar. Y para los suspicaces, el posible engolamiento de la voz se corrige con el humor para restar pretensiones a la novela y dotarla a cambio de la ambición de ser novela con sentido y significación. Si su título hubiese llegado a ser *La felicidad,* que tanto gustaba a Quim Monzó, las semejanzas con el protagonismo usual de Bryce Echenique, por ejemplo, habían sido más notorias pero hubiesen eclipsado la voluntad de control de los materiales y la resistencia a la dispersión (flaquezas, por cierto, de algunos de los mejores escritores actuales, Antonio Muñoz Molina o Javier Marías).

Por lo demás, no estamos nada acostumbrados últimamente a la instalación natural del narrador en un medio profesional que se maneja con el punto de descaro e irreverencia que pide toda mirada inteligente a lo conocido de primera mano –en este caso, el departamento de español de la Universidad Autónoma de Barcelona. Cercas ha levantado literariamente lo que ya anduvo detrás de sus otros libros, los relatos de *El móvil* y su primera novela, *El inquilino:* historias de conocimiento sin aspavientos, recreaciones contemporáneas de la vida moral y sentimental de personas adultas pero algo desorientadas en su particular búsqueda de la felicidad.

Jordi Gracia

El aprendizaje de las venas[1]

Olvido García Valdés (Santianes de Pravia, 1950) reúne en su último libro, *Caza nocturna,* muchos de los hilos desplegados en sus dos

[1] *Olvido García Valdés,* Caza nocturna, *Madrid, Ave del Paraíso, 1997, 110 páginas. Menchu Gutiérrez,* La mano muerta cuenta el dinero de la vida, *Madrid, Ave del Paraíso, 1997, 89 páginas.*

entregas anteriores, *Exposición* (1990) y *Ella, los pájaros* (1994). Cada una de sus tres partes («Tizón», la homónima «Caza nocturna» y «Pastoral») invoca la presencia explícita de tres pintores (Kasimir Malevich, Paolo Ucello y Arshile Gorky, respectivamente) que García Valdés utiliza como referentes o guías en su constante discurrir por las lecciones del cuerpo y la mente. Si en *Exposición* la materia pictórica era motivo de reflexión y de deseo, en *Caza nocturna* adquiere tintes de ejemplo o representación de estados del alma, es decir, se muestra como poética capaz de dar cuenta de la diversidad de la experiencia. Tal uso de la pintura como juego de metáforas se hace patente desde el inicio:

... El tiempo proyecta
las palabras contra un fondo
vacío, así Velázquez
coloca sus bufones: alma imaginativa
exenta, temperatura
que muda en el cerebro...

En una primera lectura, cada parte del libro se presenta como acumulación y superación de las enseñanzas adquiridas previamente. Sobra decir que este movimiento está en relación directa con la mayor o menor flexibilidad de las poéticas elegidas. Hay otros elementos: la presencia cada vez más ominosa del dolor, el sufrimiento y la muerte, y la incredulidad o asombro que ello provoca. En el primer tranco del libro, la abstracción geométrica de Malevich («liberar el arte de la carga de los objetos», era su lema) sirve de imagen especular de unos poemas fríamente enumerativos, donde la elipsis sintáctica y semántica se hace por lo general onmipresente: el ritmo viene punteado por repeticiones, elisiones, cruces de palabras y voces, una babel de impulsos y percepciones que hallan difícil acomodo:

llegaron los vencejos el día cuatro
pone fecha oye
su vuelo, desde cuándo
algunos pueblos dicen
padre mío a quién recurriré
decir así, decir y situarse...

La poética de García Valdés, en éste y otros libros, podría calificarse, extrañamente, de positivista: es un juego de hipótesis y ensayos, de pruebas y errores, de conclusiones provisionales y suposiciones que no admiten demora. Son escasos los momentos de certeza, que es como decir de solidez del *yo* frente a lo que lo rodea: en su lugar, el poema se erige como centro de duda e incredulidad: incredulidad con respecto del mundo y sus accidentes, que es también incredulidad con respecto de la presencia o participación de uno en el mundo. Desde su mismo título, «Tizón» remeda la resistencia a la interpretación de la geometría de Malevich: el tizón es lo que queda después del fuego, es el resto, el *singbarer Rest* celaniano o inicio del canto: brote que pervive a la consumación; un campo negro rodeado de blanco.

En el inicio de «caza nocturna», escrito al amparo de Paulo Ucello, Paolo «el de los pájaros», según Vasari, García Valdés anuncia: «la muerte es una forma/ en algunas pinturas del XV,/ una curva que el cuerpo figura/ entre quien lo sostiene y su propio/ peso». La muerte destaca, sí, en esta sección, como dimensión suplementaria de la experiencia que tiene su equivalente en el interés de Ucello por los fundamentos de la perspectiva. Es decir, la muerte «otorga» una nueva perspectiva a la experiencia. La «caza nocturna» del título opera como metáfora de la opacidad de la muerte, al tiempo que rememora a un Ucello famoso por trabajar de noche en sus cuadros poblados de pájaros y perspectivas. Así las justificaciones repetidas de Vasari: la obsesión enfermiza de Ucello venía dictada por los impulsos de una razón pura y tercamente inquisitiva que terminó volviéndose sobre sí misma:

Balance: un hombre muere al arrojarse
desde su ventana, razón
también ejercitada en la muerte.
Pensar cómo vivir. Pesan afectos,
resuena esta violencia
acallada, duele tú, hueso poroso o
lámpara
quebradiza. ¿Sólo
queda achicarse,
menguar y no ejercer siquiera la
razón
igual que él, silencioso, externo?

Como la perspectiva, la muerte hila una narrativa descoyuntada, la hace más accesible, crea sentido al apropiarse del sinsentido: en otras palabras, es la sinrazón de la razón, «también ejercitada en la muerte». Pero las aristas no se difuminan: la frialdad inicial pervive en líneas y conectores que serenan el tono y lo acercan a un posible interlocutor: la muerte fascina por lo que tiene de asombroso, de inexplicable, pero también porque es un ejercicio de la razón extrema, la misma que en «tizón» enumeraba el mundo. Los poemas exhiben una elipsis menos marcada, un ritmo más fluido, pero aunque parecen extraer conclusiones, aceptan poco: la incredulidad permanece; un asombro que es dolor.

«... habla, honda/ respiración», escribe García Valdés al poco de iniciado «Pastoral», y es cierto que muchos de los poemas de esta tercera sección exhiben otra música, menos brusca, menos entrecortada, como si su autora hubiera decidido que las palabras decidieran por ella. El tono cambia, también, y una nota de aceptación, incluso de alivio, tiñe estos poemas escritos bajo la invocación de Arshile Gorky. Son textos que buscan expresarse o pronunciarse, y para ello incorporan, incluso aprenden, resignación: es un cambio sustancial en una poética que suele demorarse con énfasis en las calles cortadas de la inteligencia y en la peculiar relación entre cuerpo y mente. En algunas de estas líneas la fascinación pervive, pero ya no hay miedo a la expresión de un *yo* o un *nosotros* de ternura sugerida:

Los cuatro árboles rojos, el cielo
rojo, el sol rojo sobre la tierra
oscura. Schiele, 1917. Cómo
las fechas hablan. Sólo un año
de vida para él; para nosotros
un nuevo mundo que hemos visto
cerrarse...

Caza nocturna es un libro difícil, pero su dificultad estriba en las altas exigencias que su autora se ha impuesto. No todos los poemas poseen el mismo vigor de los citados, pero la inteligencia que García Valdés ha puesto en su escritura compensan la ocasional irritación que algunos de sus *tics* estilísticos, no siempre justificables, producen al lector mejor intencionado. Cuesta, sin embargo, llegar a parecido veredicto tras la lectura de *La mano muerta cuenta el dinero de la vida,* último libro de poemas de Menchu Gutiérrez (Madrid, 1957) tras ocho años de silencio poético, y la publicación reciente de dos textos narrativos, *Basenji y Viaje de Estudios.* Los poemas de *La mano muerta...* se sustentan en un versolibrismo no siempre feliz que diluye la pretendida frescura de sus imágenes. Es difícil encontrar en estas líneas la *sorpresa de lo inevitable* que es inherente al placer de la lectura de poesía:

Los ojos entreverados de corrientes
arrastran los tejados
y entre las vigas desnudas
se posan
los doce luceros de las horas
y la luna mediada.
Los cincelados planetas
cruzan el viento,
mensajeros de otros.

En cierto sentido, muchos de estos poemas pueden leerse como traducciones imperfectas de algo que el lector intuye bajo el estruendo, pero que en pocas ocasiones recibe. La imaginería se mueve entre lo arbitrario y lo meramente pretencioso (léanse en este sentido los poemas «Júpiter» o «La ilusión de Saturno»), a la espera de un ordenamiento que la afine o le otorgue la dureza o el brillo de lo que ha fermentado al contacto de la lucidez. Incluso en algún poema de concentrada brevedad («El rostro de las quemaduras/ se apartó de la luz/ y detrás de la casa/ construyó una madriguera,/ replegándose/ como una flor tocada por la noche»), la torpeza rítmica de las últimas cuatro líneas arruina su lectura. Hay hallazgos, sin duda, sobre todo en poemas más breves o en esos dos espléndidos relatos de una línea que resumen un mundo: «La primera vez que conté los números, estaban todos»; «La mano muerta cuenta el dinero de la vida». Sin embargo, son muy pocos los poemas que *convencen,* que se imponen al lector o extreman su atención: no me refiero aquí, obviamente, al convencimiento que otorga el sentido común o lo meramente inteligible, sino al que resulta de una afinación precisa del lenguaje. Menchu Gutiérrez tiende a superponer imagen sobre imagen sin atender a lo que el propio poema va dictando desde un inicio: apenas se observa preocupación por una estructura o andamiaje que otorgue mayor co-

herencia a lo que acaba siendo acumulación arbitraria. Esto no deja de ser una lástima, pues aquí y allí el lector tiene la impresión de que el resultado podría haber sido muy otro. En un libro donde sueño, presentimiento, cuerpo y memoria infantil anudan sus pasos, es posible ofrecer un solo enigma que el lector pasa una y otra vez por la boca como un hueso:

Todas las noches
el hueso de la calavera hierve en el puchero
y da sabor al caldo.
Los monjes se retiran a dormir,
los platos ya duermen,
en el refectorio suena la música
y los silencios se agrupan
como un rebaño en busca de calor.

Jordi Doce

Genette: magisterio y utilidad transitoria

En el ejercicio de sus quehaceres, la crítica literaria francesa de este siglo –con extraordinarias dosis de talento e inteligencia– ha conseguido diversificar los caminos de este irrenunciable mester. Desde el crítico proteico que fuera Valéry, pasando por Charles Du Bos y Albert Thibaudet hasta Bachelard, Sartre, Merleau-Ponty o la llamada «Escuela de Ginebra» (Albert Béguin, Marcel Raymond o Georges Poulet), todo un abanico crítico se multiplica. En dicha multiplicación, y al aire del conocimiento de la poética formalista rusa, se desplegó en los sesenta la *nouvelle critique* (*ou nouvelle imposture* que dijo Raymond Picard). Es la era de Barthes y sus secuaces.

De esta nueva secta crítica*, que abonó sus afanes en el estructuralismo, destaca por su originalidad, equilibrio y sabiduría a la obra de Gérard Genette. Toda su trayectoria refrenda el lugar de uno de los críticos más importantes de la segunda mitad del siglo. Así en *Introduction a l'architexte* (1979) y *Palimpsestes* (1982) –traducido por la editorial Taurus (1989)– aborda un problema capital de la poética: el conjunto de categorías generales o trascendentes (tipo de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.) del que depende cada texto singular. Genette analiza con rigor los diversos tipos de relaciones transtextuales o de trascendencia textual de un texto, creando una terminología y unas diferenciaciones de cabal pertinencia en la poética contemporánea: la *architextualidad* o relación de los textos con las categorías generales, la *in-*

* *Gérard Genette,* Figuras III *Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Lumen (Palabra Crítica), 1989; 338 páginas.*

tertextualidad o presencia de un texto en otro, la *paratextualidad* o relación del texto con el título, prefacio, notas, ilustraciones, etc., la *metatextualidad* o comentario de un texto por otro que así lo fagocita, y la *hipertextualidad* que consigna los vínculos de un texto en segundo grado o *hipertexto* (por ejemplo, el *Quijote* o *La Regenta*) con un *hipotexto* o texto anterior (por ejemplo, el *Amadís,* o *La Conquête des Plassans).* Genette postula, de este modo (Curtius, Valéry, Eliot y Borges al trasluz) que la literatura se nutre de literatura: creación y palimpsesto se asimilan.

Figuras III (1972) es la culminación transitoria de dos volúmenes anteriores (1966 y 1969) en los que se combinan cuestiones de poética y crítica literaria. La presente traducción acerca al lector a una de las contribuciones más ambiciosas y decisivas de la teoría de la novela y a uno de los más penetrantes asedios de la obra maestra de Marcel Proust. Culminación transitoria no sólo porque Genette reconozca en el «Epílogo» que «una de las características de lo que podemos llamar el *esfuerzo científico* es la de saberse esencialmente caduco y condenado a la decadencia», sino porque el gran crítico francés ha sido capaz de releer y matizar su método en *Nouveau discours du récit* (1983), tras la discusión que del mismo hicieron Bal, Rimmon, Cohn y Vitoux entre otros.

Conviene advertir, no obstante, que *Figuras III* tiene dos partes. La primera abarca cuatro breves capítulos: «Crítica y poética», «Poética e Historia» (en los que trata de algunos reproches historicistas hacia la *nouvelle critique*), «La Retórica limitada» y «Metonimia en Proust». La segunda –a la que por su densidad y sistematicidad se asimila *Figuras III*– desarrolla el «Discurso del relato», aplicación de la poética del relato a la obra de Proust.

Aplicación que no es subordinación de la crítica a la teoría o de la *langue* narrativa a la *parole* complejísima de *A la recherche du temps perdu,* sino que resulta un arte combinatoria: «la especificidad de la narración proustiana tomada en su conjunto es irreductible y toda extrapolación sería aquí una falta de método: *En busca del tiempo perdido* sólo se ilustra a sí mismo. Pero, por otro lado, esa especificidad no es indescomponible y cada uno de los rasgos que de ella extrae el análisis se presta a cualquier aproximación, comparación o colocación en perspectiva. Como toda obra, como todo organismo, *En busca del tiempo perdido* está compuesto de elementos universales, o al menos transindividuales, que reúne en una síntesis específica, en una totalidad singular. Analizarlo es ir no de lo general a lo particular, sino de lo particular a lo general» (pp. 78-9). Lo que propone Genette es un *essai de méthode* que se asienta sobre una paradoja (no hay objetos que no sean singulares ni ciencia que no sea general) que esconde otra verdad: lo general

está en el corazón de lo singular y lo que se puede conocer en el fondo del misterio.

Aproximación que –desde un punto de vista teórico– se articula en torno a tres aspectos del relato: el *tiempo* o análisis de las relaciones cronológicas entre el relato (enunciado narrativo o discurso) y la historia (sucesión de acontecimientos que son objeto de ese discurso); el *modo* o análisis de las formas y grados de la representación narrativa, englobando lo que la crítica anglosajona llama *point of view;* y la *voz* o estudio de las relaciones entre las acciones verbales y el sujeto que las relata, dependientes, a su vez, de las relaciones entre la narración (el acto de narrar tomado en sí mismo) y el relato, y la narración y la historia.

Cual tablero de ajedrez *Figuras III* propone teóricamente una serie de posiciones de la teoría de la novela en las que únicamente se echa en falta el problema del personaje de ficción (omisión que, sin duda, nace de la consideración del verbo como pieza determinante de la ficción). Salvada esta laguna, todo análisis de la temporalización, modalización y ritmo narrativo que hoy se precie debe contar con esta teoría de la novela que nace del análisis de lo singular proustiano.

Además, el exigente lector de este discurso sobre otro discurso –tal era el objeto de la crítica según Barthes (1963)– transitará por una escritura colmada de inteligencia irónica, lúcida y algo pedante que revela un oceánico saber crítico, un sentido científico de la organización y una sensibilidad por igual apasionada y distante. *Figuras III* expresa una teoría que contribuye a *inventar* la práctica.

Adolfo Sotelo Vázquez

Sonetos de PaoloValesio*

El primer soneto del libro, dedicado a Guido Guinizzelli, poeta boloñés y miembro destacado de la primera generación de poetas stilnovistas, expresa la nostalgia personal de unos orígenes. En *Ritrato in concerto* refiere Valesio su propio origen boloñés –«la mia vita emiliana»– y emiliana era, en rigor, esa conjunción de academicismo (universidad de Bolonia) y poesía, sellada originalmente por Guinizzelli, y a la que se acojerán Carducci, Pascoli, y el propio Pasolini. Pero la evocación del poeta stilnovista nos alerta sobre el medievalismo de los versos de Valesio. El arquero que gravita sobre

* *Paolo Valesio,* Sonetos Sacros y Profanos, *Taller de Traducción Literaria de la Universidad de la Laguna, Tenerife, 1995.*

el poema y que vence al poeta («è tratto di balestra che mi penetra»), personaje central de la demonología neoplatónica, sirve a Valesio para reformular la derrota de la palabra pensante frente al Amor. En Guinizzelli, la palabra «fugge la battaglia u'vince Amore». Pero este primer soneto se hunde aún más en la tradición, al evocar la poética de Cavalcanti. Al verso «Pensavo: Amore è opra di scrittoio» sigue una escenificación simbólica de la acción homicida de las plumas. He aquí una formulación del carácter artesanal de la poesía amorosa, y una denuncia de la profunda alienación en lo material que acompaña todo acto de composición literaria. Y ésta es una de las múltiples modernidades que atraviesan el quehacer lírico de Cavalcanti, tan sentida por Pound, y que el poeta florentino formulara en su célebre soneto *Noi siàm le triste penne isbigotite.* En efecto, la perplejidad que asola al poeta en el acto de escribir, ese temblor ante *le vide papier que la blancheur défend,* no es un escrúpulo exclusivo de una modernidad neoformalista o postkantiana. Se trata de un sentimiento dominante en los talleres de la lírica *duecentista,* a los que acude Valesio sin olvidar el magisterio de la poesía provenzal. Versos como «volevo fare una poesia di amore» *(Sonetto post-amoroso)* o «Ieri notte ho sognato una poesia» *(I sogni quasi-poetici)* evocan la autorreferecialidad de la canción provenzal («Farai un vers de dreit nien», «Farai chansoneta nueva»). En la cita que prologa su soneto *L'antico amante,* atravesado por un sentimiento crepuscular ante la eventual defección del amor, Valesio evoca unas coplas de Cercamon introducidas por el verso *Quant l'aura doussa s'amarzis.* El segundo terceto («Quando un umano esulta e s'inamora») ofrece una recreación del *fol amor* que ya aparece en Cercamon («hom qui d'amor se desesper»). Al furor exultante del amor, se acogen algunos de los versos más intensos del libro de Valesio: «ora i miei versi parlano di stati / di struggimento e scoperta ed ardore / e di inginocchiamenti e di tormenti / e di trasalimenti e smarrimenti» *(Sonetto post-amoroso).* Empero, el soneto en el que de manera más fecunda se condensa la tradición poética es el titulado *La fantasima.* La caracterización de una joven *bruna* está dominada por lo umbrátil, lo celado y oculto, lo que nos conduce a la noción de fantasma, ya visible en el título. Fantasmática era, como demuestra Giorgio Agamben *(Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale,* 1977), la concepción aristotélica del conocimiento que las escuelas neoplatónicas y la lírica stilnovista emplearon para definir la idea, originariamente patológica, del Amor. El deseo amoroso emerge, pues, de una obsesión fantasmática por la figura de la amada, por esa mujer que, aunque bella «è apparsa come figura schermata; fantasma controluce, colombella». El so-

neto concluye con la revelación de un secreto que ya estaba en el poema de Ausias March, lo que nos adentra aún más en la concepción valesiana de la poesía como juego con la tradición, de la poesía como *trobar,* que si no *clus,* contiene al menos el hermetismo de un hallazgo entreabierto. Pero el hallazgo está, sin duda, ávidamente redescubierto en la excepcional versión castellana de los dos últimos tercetos: «Me sonríe el secreto descubierto: / transparentes y tenues son los cuerpos / el mundo todo es un telón rasgado / por un viento que se ha llevado lejos / pulsos, abrazos, sienes y momentos; / quedan el aire y la desierta luz». Esta brillante contundencia final, que atesora ecos guillenianos, nos traslada necesariamente a la fusión de metáfora y concepto en que cristaliza la obsesión barroca por el tiempo. Quevedo ejerce una presencia –fantasmática– en los versos de Valesio. Su misión es la de reforzar la conciencia barroca de la inexorable destrucción que el tiempo ejecuta sobre la belleza, clara en el soneto *L'erosione temporale.* La tradición, en este caso *seicentista,* se alía con el exasperado decadentismo finisecular, encarnado en la obra, cara a Valesio, de Gabriele d'Annunzio. La poética dannunziana del «brivido nelle vene» (Valesio abría su *Sonetto post-amoroso* con el verso «Ieri ho sentito un brivido nel cuore»), está íntimamente asociada a la perplejidad ante la posibilidad misma de la poesía, su artificio y convención, su terco desafío, que el poeta de Pescara condensaba en la angustiada inquisición de Andrea en *Il Piacere:* «Se la mia mano avesse perduta la prontezza?». La mano del primer soneto de Valesio, herida por las plumas, logra pese a todo esbozar una exultante proclamación de victoria («Ma allora: queste son poesie d'amore!» en «Sonetto post-amoroso»). Hay otro rasgo sobresaliente del poemario: su comprensión del amor como vocación de huida ante un mundo de límites inciertos. Como en la lírica primitiva, el Amor se refugia en los templos, espacios sacralizados aptos para el intercambio fantasmático de la mirada. Son muchos los sonetos de Valesio que dramatizan un encuentro claustral y localizado: Dartmouth College, Basilica di Santo Stefano, Aula Absidale di Santa Lucia, Carnegie Hall, elenco híbrido de un espacio dividido (la costa este de los Estado Unidos y Bolonia) que emblematiza el nomadismo creativo de Valesio, ese *Zwischenwelten* emotivo e intelectual en que circula su existencia. Del pretérito perfecto de la Bolonia medieval y arcádica al *late capitalism* de la derelicta New Haven postindustrial, la poesía de Valesio testimonia una duplicidad amarga. La pregunta sigue siendo la del sentido de la poesía en el *dürftiger Zeit* contemporáneo y Valesio responde con la ironía hiperbólica, cortesana y feudal, del soneto. Harold Bloom subrayó en una ocasión la naturaleza irónica de la escritura

narrativa de Valesio. Y la ironía vuelve a ser, en estos sonetos, el tropo dominante. Estamos ante una poesía que interroga el sentido de la poesía desde una pregunta por el sentido del amor, por los espacios del amor, y por la posibilidad, siempre incriminada, del amor después del amor. Desde el verso provenzal al exabrupto futurista *(Il braccio indebolito),* de la *Kreutztheologie* luterana en hábito barroco *(Il Venerdí Santo)* a la música de Prokofiev, la construcción del sentido se enraiza en una tradición fragmentada e inacabada. Debemos congratularnos de poder acceder a esta inteligencia lírica en esta exquisita edición bilingüe. La traducción es atinada, eficaz, fruto de una intensa reflexión. Se percibe, en este Taller de Traducción, la mano de un buen poeta o de varios.

Julián Jiménez Heffernan

El abrazo del boxeador*

Conozco a Jaime Priede desde hace muchos años, quizá ya casi diez, y casi desde entonces conozco también algunos poemas de *Lluvia con veraneante.* Que este libro, corregido de manera continua, sometido tanto tiempo al purgatorio de la inedición, aparezca por fin es un motivo de alegría; pero aun más lo es que, en su lectura, se muestre sin ningún desgaste: no ha envejecido mientras permanecía guardado en una carpeta y parece capaz ahora de recoger todo el fruto de sus intuiciones, con una solidez y consistencia que habrían ido ocultamente creciendo.

Es significativo que esto –el crecimiento de un libro que no se mueve, quieto en su espera– se vincule profundamente con la peculiar idea de *viaje* que preside y organiza su escritura. Es una idea –debe señalarse antes de entrar en el texto– que, por su insistencia, parece decisiva en esta colección *Nómadas,* uno de cuyos impulsores es el mismo Jaime Priede; así lo indican su nombre, el logotipo con el dibujo de un andarín o el único título antes publicado de otro miembro del grupo editor *Estambul/Estocolmo,* de Fernando M. Sánchez. La idea de *viaje* nunca es convencional, sino matizada y paradójica, un modo de sondear ámbitos cercanos e inabordables; se trata de un uso en el que resulta difícil no evocar aquel libro extraño que se llamó *Los caminantes en la corte del rey Dormilón,* de José Doval –un andar maquínico, entre el destino y la esclavitud, un

* *Jaime Priede,* Lluvia con veraneante, *Nómadas, Oviedo-Gijón, 1997.*

intenso conocimiento, topografía irónica y risueña, de lo trivial y lo trágico, de una vida sin dimensiones ni mapas fijos, sin lugar. Todos estos viajes lo son en cuanto acción de salir de sí, preguntar hacia fuera, extrañarse –trasladarse a condiciones en que uno mismo se haga extraño–, extremar la mirada, volver...

Así, *Lluvia con veraneante* se desplaza entre «la ida» y «la vuelta» –primer y último poema– hacia atrás en el tiempo, hacia un espacio que correspondería a este tiempo anterior, también hacia adentro. Cuando el libro empieza, todo presente cotidiano parece ya abandonado, sumido en el paréntesis que siempre crea un viaje; y sin embargo pende sobre el ambiente con una formulación de propósito: «encontrar las lapas que alimenta mi dolor»: el presente no se nombra, pero está colocado en el centro, es la referencia que organiza los actos, el núcleo de energía de toda la búsqueda. Y ese núcleo es *dolor:* el viaje busca hacia atrás alguna clase de reparación, de restauración existencial.

Desde aquí, pues, el *veraneante* emprende su regreso a un espacio en el que dejó cifradas algunas claves de su vida, el del final de la infancia, quizá el de una adolescencia idealizada. Vuelve a un espacio que recuerda como el de la calma, la completa y serena quietud vital –«la casa donde desperdiciaba las horas / velando la siesta de un lagarto». Pero de aquel tiempo sólo perdura una contaminación en las descripciones, un cruce con el deseo de ahora que lo deja transformado en estatua de sal –«el jardín se convirtió en una tormenta disecada / alrededor de la casa». El encuentro con el viejo espacio devuelve al silencio y la inactividad, pero despojados de cualquier tipo de gusto intenso, experimentados como parálisis; el encuentro no encuentra nada, sólo vacía, provoca una sensación de aislamiento, de cuerpo cercenado de lo exterior. Las escasas palabras que sobreviven, que no son absorbidas, tienden un puente mínimo hacia una realidad dinámica; la voluntad se refugia en ellas para resistirse a una caída que no era buscada, pero que estaba esperando –«empiezo a sentarme frecuentemente en el suelo / y me obligo a pronunciar mentalmente las frases enteras / como un extranjero. / perdida la costumbre de mi voz ya no me quedan los nombres».

Hay breves interrupciones en esta caída: cambios de luz, de tono, relieve de un detalle del recuerdo, una perspectiva de fondos y distancias variables. Hay el relato de un sueño, donde se intuye el propósito de evitar la fuga del *yo,* se trata de retener la dispersión de sus horas. Pero especialmente hay, sobre la parálisis del *veraneante,* el movimiento de las cosas: bullen, van y vienen de / hacia las metáforas, componen un género de vida por definición *ajeno.* La presencia de los objetos es

tan nítida como fragmentada, se puede hacer recuento de ellos sin componer conjunto, un lento montaje sucesivo, a cuyo término se invierten las relaciones que tienen con el personaje: como si las cosas tuvieran más entidad y determinaran los escasos movimientos, los ritmos de sus rutinas, de su *disecación:* «tira de mi jersey la cama deshecha al fondo», «se dejó llover la tarde / en los bancos del parque».

Fue primero la parálisis, y luego el relieve fragmentado de la materia, y poco a poco va cuajando una analogía entre los dos órdenes: el ámbito de la identidad del personaje se llena de las referencias físicas que le son externas, que se le aparecen como sus funciones vitales, sus funciones casi sólo vegetativas. Este lento poso analógico se decanta, sobre todo, en un símbolo fundamental, el de *la lluvia.* Ya en un título anterior de Jaime Priede, *La cosecha de las dunas,* asomaba esta vinculación entre la lluvia y la memoria, la identidad perdida «la lluvia que recogí del hombre que fui el año pasado».

El estancamiento, la parálisis de la vida se asocian una y otra vez a roces de humedad, adherencias vegetales, como hierba que crece en los canalones o helechos que mojan los brazos; es el ámbito de la lluvia, viscoso, como sedimentario, lento y callado, movimiento pasivo. Aunque los objetos y sus metáforas se perfilaban en un instante de luz, el proceso del libro se construye a la manera de la lluvia, despacio y oscuramente, contra ese brillo; tampoco hay una lectura única del símbolo, sino más bien un haz de tendencias, un impulso general de toda la realidad hacia su disolución en cuanto referencia, hacia su carácter de materia muda: «es el agua, el agua licuando todo lo que tuvo sentido».

Por esto, el símbolo del recuerdo puede asociarse a su contrario: «llueve siempre muy cerca del olvido». La memoria funciona con un activismo de hormiguero: pulula sin lógica clara para acabar cayendo en «ese hueco redondo» de la boca, círculos concéntricos que abocan al olvido; así, el activismo vital no es tan diferente del estancamiento –el viaje termina descubriéndose a sí mismo como no-viaje–. Alfonso Fernández ha escrito sobre estos poemas de Jaime Priede: «No se puede hablar de un hilo narrativo, más bien se trata de definir la minuciosa labor de encubrimiento necesaria para enmascarar el vacío que significa la memoria». No hay verdadero relato, y el texto titulado «el viaje» acaba situando a su protagonista en la Plaza del Fontán, perdido en la valoración de una sensación imposible, ya ni cerca ni lejos, oyendo cómo se pudre la madera de las casas. Al final, éste es el balance: «La memoria y el olvido tienen el mismo origen. / Solidifican en ti el movimiento de lo que no existe»; no hay, al final, conocimiento, sino construcción de lo imaginario, amparo

en ello; los hechos son indiferentes a la voluntad, a toda intención –lo que existe queda fuera del personaje, los fantasmas lo ocupan por entero–.

No es extraño, así, que, mientras el propósito del veraneante era procurarse cierta restauración existencial, el dolor reaparezca por último en esta imagen: «me abrazo al dolor como un boxeador pidiendo calma» –pocos gestos tan ambiguos y desesperados como el abrazo del ring, la sujeción física en quien está a punto de producir la propia derrota, el derrumbamiento: en el contacto con el dolor, encontrar una prórroga de la resistencia. Y cabe la tentación de leer esta prórroga en la parte final del libro, donde se sitúan poemas con fuertes concentraciones de sentido, más explícitos en su pensamiento, como si ya no se necesitaran los objetos para mantener una confrontación directa con los principales núcleos del conflicto; por ejemplo, son los poemas que insisten en el valor de *la lluvia* con más claridad o en la equivalencia de olvido y memoria. Uno de estos poemas es el titulado «septiembre».

Septiembre es la salida del verano, el final del viaje; permite una mirada ya desde fuera de este *mundo,* como si todo hubiera sido una inmersión en un espacio y un tiempo de los que es posible salir. Esta mirada abre la perspectiva de una *prórroga* como la que se anticipó: desde el terreno de las intenciones, no trata de proponer ideas, sino que anota comportamientos que puedan representar vida, ocupar su lugar con una lógica de mal menor: «no todo está bien pero puedo vivir así», «todavía antes de irme quiero ser práctico»; es un dejar intocado lo invivible que le constituye a uno mismo, y seguir viviendo sin mirar hacia ahí. La verdad, *el verano,* quedan en el libro.

No es extraño entonces el recuerdo de que Virgilio, en la hora de la muerte, quiso que se quemara la *Eneida,* pues la obra, toda obra, permanece, al margen de las resoluciones prácticas del hombre, como un mundo infectado y viscoso; quizá –como intuyó Sartre al final de *La náusea*– valga para otros, pero para quien la escribe queda sólo como masa de memoria y olvido donde se disuelve la identidad. Y el libro termina sin preguntas personales –«¿qué música pervivirá de nuestro tiempo?»–, inclinado a un silencio que ya no es el de la lluvia, sino el de una extensión vacía, sin adherencias, limpia como una explanada de hormigón en medio del campo.

Jaime Priede después ha escrito sobre todo relatos, como si tomara buena nota de estas posibles lecturas de sus poemas, como si quisiera mantenerse en el mundo de los comportamientos prácticos; pero al lector le cuesta resignarse a estar sin su poesía: más, cuanto más vuelve a encontrarse con ella.

Miguel Casado

El archipiélago crítico de Miguel Martinón*

La labor ensayística que a lo largo de las décadas de los 80 y los 90 ha desarrollado Miguel Martinón se ha centrado en diversas fases de la tradición literaria de las Islas Canarias. En 1986 publica su libro *La poesía canaria del medio siglo,* al que le seguiría un año más tarde *La isla sin sombra.* En este último se reunían, en un estricto orden cronológico, diversos ensayos sobre autores insulares pertenecientes a las vanguardias históricas, al mediosiglo y a las décadas de los 70 y 80. El mismo criterio estructural se ha seguido a la hora de diseñar *La escena del sol:* la recopilación ordenada de los distintos ensayos permite trazar mentalmente la imagen histórica necesaria para comprender un amplio período de la poesía escrita en Canarias. En el caso concreto del libro que comentamos, el material se ha dispuesto en dos secciones: «En los años de la vanguardia» y «En la segunda mitad del siglo». Cada una de ellas consta de seis estudios.

Tras un artículo inicial, «La recuperación de la literatura vanguardista canaria», en el que el autor traza el recorrido histórico-bibliográfico de la recepción *–recuperación–* de las obras vanguardistas desde la posguerra hasta nuestros días, la primera sección del libro contiene diversos ensayos sobre autores cuya obra ha quedado relegada, por múltiples razones, durante un largo período de tiempo. El caso de Domingo López Torres es en este sentido, quizá, el menos desafortunado. Autor de dos libros de poemas importantes *–Diario de un sol de verano* y *Lo imprevisto–* pertenecientes a dos distintos momentos o fases de la asunción de las vanguardias en tierras insulares, y de una lúcida, aunque breve, labor ensayística, Domingo López Torres ha de ser considerado uno de los más significativos escritores insulares de aquel tiempo. Desde 1993 se dispone de unas modélicas *Obras completas* preparadas conjuntamente por Andrés Sánchez Robayna y C. Brian Morris. Los otros autores vanguardistas estudiados en este libro por Miguel Martinón no son, por diversas razones, tan significativos como López Torres. En «Alrededores de una literatura» se repasa la obra de algunos de estos poetas que, o bien murieron prematuramente, o bien permanecieron durante la dictadura en un ostracismo poco favorable a la supervivencia de sus iniciales actitudes innovadoras. Algo similar puede decirse de otros dos escritores a los que se les dedican sendos en-

* *Miguel Martinón,* La escena del sol. Estudios sobre poesía canaria del siglo XX, *Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1996.*

sayos: José Antonio Rojas, muerto trágicamente a la edad de veintitrés años; y Andrés de Lorenzo-Cáceres, autor de finas prosas vanguardistas, que sólo con cierta irregularidad continuó su actividad creadora en el período posterior a la guerra civil.

La segunda mitad del libro recoge estudios sobre cuatro poetas insulares: José María Millares Sall (1921), Manuel González Sosa (1921), Manuel Padorno (1933) y Andrés Sánchez Robayna (1952). Los tres primeros habían sido ya objeto de atención por parte de Miguel Martinón en su libro *La poesía canaria del mediosiglo,* y sobre Manuel Padorno y Andrés Sánchez Robayna se recogían ya algunos estudios en *La isla sin sombra.* La atención prestada ahora a estos dos últimos autores se centra en sus libros más recientes (recientes al menos en la fecha de composición de los ensayos: 1990 o 1991). Los dos estudios finales de esta segunda sección están consagrados a una página literaria, *La liebre marceña,* publicada en la prensa de las Islas entre 1976 y 1977; y a una revista de fundamental importancia para la definición de la modernidad artística insular: *Syntaxis* (1983-1993), dirigida por Andrés Sánchez Robayna y en la que el propio Miguel Martinón participó como Secretario de Redacción.

Creo que es importante señalar que a lo largo de este libro, si bien con mayor intensidad en unos estudios que en otros, se le presta gran atención a lo que el autor denomina la poética de la insularidad. En este sentido, son significativas las siguientes líneas del estudio «*Syntaxis* y su archipiélago»: «La relación entre universalidad e insularidad no se nos ha planteado en ningún momento en términos de una contraposición. Es cierto que nuestro propósito de participar en la cultura actual y de analizarla y dialogar con ella lo realizamos desde una latitud decididamente excéntrica. Pero ocurre que, desde el Renacimiento, en las Islas Canarias puede señalarse la continuidad histórica de una actitud intelectual por la que la universalidad de la cultura se ha vivido con una clara naturalidad aunque también desde un modo peculiar, desde una especificidad. En este sentido, el *modo insular* con que se instalaron en unas coordenadas de modernidad los vanguardistas canarios de las décadas de 1920 y 1930 se nos aparece como una actitud en verdad ejemplar.» Lo cierto, sin embargo, es que el libro no ofrece una definición de las características diferenciales de ese *modo insular* respecto de lo no insular o de lo insular no canario. Pero acaso no sea este el objetivo de un libro como *La escena del sol,* que no se propone sino como reunión de unos estudios hasta ahora dispersos que han de ayudarnos a comprender mejor algunas épocas y algunos autores de la poesía hecha en Canarias a lo largo de este siglo.

Rafael-José Díaz

Esplendor y miseria de lo urbano*

El escenario de esta antología de cuentistas ecuatorianos es el urbano. Atrás ha quedado el campo y su imposible maridaje entre naturaleza y justicia, mímesis y protesta, origen y modernidad. Ahora, lo que nos asedia una y otra vez es la experiencia de la ciudad, que implica el inevitable descubrimiento fáustico de un yo que no descansa urdiendo laberintos y se asombra de todos los ardides y travesuras que puede componer hasta el desaliento y la fatiga de semejante desfile.

El escenario urbano es el de las ciudades que comienzan a crecer, pero no han abandonado del todo la confianza en un centro de cuya lejanía o proximidad depende la clave de la vida. Hay siempre la innegable certeza de otra realidad que otorgaría sentido aún en los peores extravíos. «Tengo en la bitácora, a falta de derrota, una minuciosa lista de añoranzas», dice Carlos Béjar Portilla en «Puerto de Luna». Y si no un centro mágico, un momento de gloria, definitivo, donde aunque sea a costa de la muerte, sobrevienen las revelaciones donde la realidad, banal o atroz, se hace presente.

Muchos de los cuentos giran obsesivamente en torno a los sueños. Es el acta de nacimiento del yo: la separación entre los mundos de la vigilia y de lo onírico. Sólo que el sueño, y sobre todo las pesadillas son también aventuras de ese yo, que intenta una y otra vez verse en el espejo, saber qué identidad tiene. «Despertaba con un alarido de terror, abría los ojos. Frente a él, inclinado sobre él, lo vio; pero no lo vio en verdad, lo que miró fue un ser nuevo, un rostro que adoptaba vagamente las facciones del entenado pero que surgía del fondo, de las entrañas oscuras no alcanzadas por el castigo: lo vio inclinarse en la aciaga penumbra del cuarto, percibió en un tiempo más allá de toda medida el rictus atroz, implacable; comprendió todo en esa hora, hasta que sintió sobre su piel el chasqui cortante del primer latigazo», dice Fernando Proaño Arandi en un cuento donde el sadismo es precisamente la condición de acceso a la identidad, «Oposición a la magia».

«El Apátrida» de Vladimiro Rivas Iturralde, «El rostro de la gloria» de Iván Oñate, «Oposición a la magia» de Proaño Arandi, «Negro de humo» de Marco Antonio Rodríguez, «Pensándolo bien» de Carlos Béjar Portilla realizan, de distinto modo y suerte, estos ejer-

* Doce cuentistas ecuatorianos *edición bilingüe en castellano y alemán, Libri Mundi, Enrique Grosse-Luermern, segunda reimpresión 1995. Contiene cuentos de Pablo Cuvi, Jorge Dávila Vázquez, Iván Egüez, Iván Oñate, Raúl Pérez Torres, Carlos Béjar Portilla, Francisco Proaño Arandi, Vladimiro Rivas Iturralde, Marco Antonio Rodríguez, Abdón Ubidia, Javier Vásconez y Jorge Velasco Mackenzie.*

cicios del yo que trata de separar sueño y realidad. «La Gillette» de Abdón Ubidia es otro alegato contra la confusión entre lo onírico y la vigilia, sólo que en un contexto distinto: el de la literatura. Un escritor que no puede librarse del castigo de la soledad del yo. Y una débil, casi inexistente comunicación entre la locura y la vida, un objeto deleznable pero por cierto más real que todas las confabulaciones del escritor que no puede terminar su cuento y que vive en ese día y a esa hora la experiencia de ser él mismo el protagonista de un guión que terminará en el fracaso, no porque la vida sea eso sino porque es lo único que puede hacer. En medio, sin embargo, la presencia de la vía sagrada que permite unir muerte y vida y que esconde una revelación, la hoja de gillette.

«La historia que se impuso refiere la paulatina destrucción de un tipo, que poco a poco, y por un estúpido apego a la desgracia, va deshaciendo todo lo que hizo y fue en su vida, sus trabajos, sus afectos, por último su unión con una tal Verónica a quien asignó en su mundo el papel de núcleo, de elemento ordenador a partir del cual se articulaba todo lo demás». De «La Gillette» de Ubidia, uno de los relatos más inquietantes, no por las desgracias y extravíos del héroe, ni siquiera por el juego del doble y la imposible comunicación entre literatura y vida, sino por la presencia ominosa y siniestra de lo real, en esa gillette botada en medio de la calle y que es como una efigie muda del destino.

La circularidad es otro de los territorios del yo en plena búsqueda de sí mismo. En «La Balada del Niño Paquito», Pablo Cuvi nos lleva de la mano a un imposible final: la iniciación sexual de la adolescencia, en ambientes tropicales y música bohemia «¿Cómo, con qué cara se le puede pedir a un hombre que cambie de vida?»...

En «La Balada del Niño Paquito», la revelación ocurre en un prostíbulo, donde toda la historia se anuda en el complejo de Edipo. «Porque al fin le había sido dada la revelación ineludible; la raposa había saltado de su pecho dejándole la madriguera apestosa y vacía. Supo que estaba perdido, que lo había estado desde el primer día en que se acostó con la primera puta. Tuvo terror de sí mismo, de ese amor oscuro e inconfesable que ahora debía asumir de frente y sin intermediarias. Comprendió que no tenía escapatoria, que estaba atado a ella y que ella lo había dejado corrotear por la vida hasta donde se templaba la cuerda, y ahora debía volver porque ella lo estaba esperando».

El cuento de Javier Vásconez, «La carta inconclusa» apunta a otra experiencia de la modernidad. Si bien es cierto que el escenario es la ciudad de Quito, y uno de los personajes es típico de la mitología de la capital ecuatoriana, Ana la Torera, la narración se mueve hacia la frontera donde comienza a perderse la nostalgia de los extra-

víos del yo y registra la cotidianeidad de los hombres, *urbi et orbi,* empeñados en vivir su vida, sin recurrir ya a ninguno de los alicientes de la búsqueda bohemia.

Si se quiere, en Vásconez hay ya una desmitologización de la búsqueda del paraíso perdido donde el yo no cesa de pasearse a su antojo. Porque la narrativa hasta aquí revisada tiene el sabor metafísico de la búsqueda del origen o del centro original. En el cuento de Vásconez, el juego cosmopolita es un antídoto para una recuperación de la intriga humana tal cual es. Es cierto que todavía prima la nostalgia por la ciudad vieja, la ciudad clave que para que nos dé efectivamente sentido tenemos que inventarla: «... inventamos entre los dos una Ciudad, le dimos un sentido nuevo a sus calles y plazas, fuimos transformando poco a poco su topografía original. Nos bastaba ingresar en ese territorio común, creer en la existencia de un río con barcos y sirenas para que dicho río fuera real y tuviera de inmediato un nombre».

De hecho, el clímax de la narración de Vásconez se produce en el momento en que su personaje, a través de una radio, rompe su imagen marginal de personaje folclórico y su leyenda. «Bastó una llamada telefónica para que el director de la radio cortara de golpe el programa. Una simple llamada. Y con la desaparición silenciosa, casi inesperada de sus paseos por las calles de la ciudad hay algo que termina en las páginas de su historia parroquiana y triste. Sus habitantes debieron asistir al derrumbamiento de una leyenda entre dos épocas, entre dos formas de entender el mundo». No deja de ser sintomático que una de esas formas de entender el mundo implique una vida loca que se pierde en el vacío. La otra, la que se inicia, con el poder del oro negro, es decir de la época petrolera que precisamente transformó a Quito de ciudad casi monacal y provinciana a una ciudad que ya experimenta los sabores agrios de la modernidad: frustración, anonimato, dispersión, pérdida de sentido.

Doce cuentistas ecuatorianos es la presentación de un momento en proceso urbano del Ecuador, sobre todo de Quito, la capital de la república. En sus páginas no existe por cierto uno de los temas comunes de la literatura latinoamericana de los años cuarenta en adelante: la búsqueda, a menudo retórica, de una presunta identidad nacional. Lo que sí hay es la búsqueda de ese lugar lleno de sentido que un yo solitario pero también urdidor de entuertos se empeña en fabular. Ciertamente, no hay, con la excepción de lo que Vásconez promete, una literatura sin nostalgias ni aventuras, cuyo único territorio es un yo que presiente lo transitorio y a veces lo artificial de sus hazañas. «Aquí, todo mismo es falso, decía la Nati, todo», personaje del cuento de Jorge Dávila Vásquez, «De importación directa» que podría ser la viñeta irónica de muchas de estas búsquedas. Momento de tran-

sición, preparación para una historia sin mitos donde la historia no sea problemática sino por sus propios derroteros, el libro es un buen pasaporte para conocer a un buen grupo de escritores de un país situado en la mitad del mundo del que poco se conoce desde *Huasipungo* de Jorge Icaza.

Joaquín Hernández Alvarado

Las memorias de Gorbachov*

Las memorias de Gorbachov han llegado al público hispano en el momento en el que su antagonista visceral, el siberiano Boris Yeltsin, ofrecía los mejores tiradores de su país para acabar con la ocupación de la embajada japonesa en Lima hecha en nombre de los más exaltados ideales del comunismo marxista-leninista, absorbido por el líder del movimiento «Tupac Amaru» en su asiduo trato con los intelectuales parisinos de la *Rive Gauche*. Las contradicciones de la sociedad burguesa se descubrían con ello a la luz más cegadora, aunque a prueba de años y peripecias...

En tal coyuntura, el sumergirse en sus voluminosos recuerdos –algo pesados, todo hay que decirlo–, tiene quizá más de catarsis que de ejercicio intelectual o empeño historiográfico. El titánico esfuerzo de Gorbachov para reformar el comunismo desde dentro y conducirlo, sin perder sus genuinas señas de identidad, a las playas de la democracia y el mercado, reviste más de un tinte de tragedia sofoclea o esquiliana. Los *dramatis personae* de su obra pueden, desde luego, compararse en más de un extremo con los de los clásicos y griegos. Tal es la fuerza del destino que los arrastra desde el estalinismo y la *nomenklatura* hasta la desmembración de la URSS y la instalación de un Estado de derecho, cuando menos en sus estructuras formales. La pluma sobria y directa del antiguo presidente soviético describe este itinerario con un patetismo impuesto más por los acontecimientos que por el temperamento. Pues hay que afirmar con rotundidad que Gorbachov es un memoriógrafo tan honesto como honrada fue su trayectoria al frente de una de las dos superpotencias que dominaron al mundo a lo largo de medio siglo. Comentaristas de crédito –Franz Olivier Gisbert, Jean Marie Colombani, Indro Montanelli, etc.– y algunos príncipes de la política reciente lo han acusado de falta de sentido de la historia y de las condiciones de un auténtico líder. Es posible. Mas no

* *Mijail Gorbachov,* Memorias, *Barcelona, Plaza & Janés, 1996, 2 volúmenes, 1417 págs.*

hay duda, que a tenor de los hechos y de sus confesiones, acometió la aventura quizá más formidable de las postrimerías del novecientos con plena conciencia del desafío que entrañaba. La suerte de los reformadores es el rechazo de sus coetáneos y, en general, el aplauso y la reivindicación de la historia. Las grandes travesías regeneradoras son siempre solitarias; y la de Gorbachov no escapó a este destino. Su testimonio –detallado, antimitómano, literariamente gris– es al respecto concluyente. Excepto su amada Raïsa y algún que otro miembro de su círculo familiar, nadie permaneció en incondicional sintonía con su esfuerzo –la crítica, velada y elegante, al desenganche del georgiano Eduard Shevardnadze en el instante crucial de su proyecto resulta muy ilustrativa de la sensación de orfandad que albergaba el ánimo del último secretario general del PCUS en la vía dolorosa de su misión imposible. El desmonte pieza a pieza del inmenso armadijo en que el burocratismo y la inercia institucionalizada habían convertido al régimen en su recta final, tenía, ciertamente, algo de sobrehumano y habida cuenta de las pétreas resistencias y de los tibios o impotentes apoyos que encontró en la marcha hacia su objetivo (del que, repitámoslo, Gorbachov tiene particular interés en destacar su meditada autoría).

Esta meta no era otra que la de hacer del PCUS uno de los pilares del sistema salido de su conversión en un partido básico entre los que representaría, a través del voto libre, a la ciudadanía rusa. Una y otra vez repite Gorbachov que su modelo radicaba en el pensamiento y la actuación de Lenin, singularmente ésta y, de modo todavía más específico, en el bienio 1920-22, antes de que el progreso de su irreversible enfermedad cortase tal ideario y tal praxis. Esa interpretación, al menos en los términos hiperdemocráticos con que la realiza Gorbachov, como se sabe, es harto discutible; pero aun sin apartarnos mucho de ella, lo que resulta incuestionable, sobre todo después de leer su obra, es la imposibilidad de la sociedad rusa por sufrir una metanoia de dicha naturaleza. Pues, pese a los esfuerzos de algunos estudiosos por comparar el proceso de transición ruso con el de otros países del Viejo Continente, lo cierto y verdad es que sólo de una manera superficial y vaga cabe aseverar dicha equiparación. En éstos últimos, sus sociedades lograron preservar buena parte de su patrimonio histórico-moral del torno dictatorial, mientras que el régimen soviético, por su larga duración y, en particular, por su omnipresencia totalizadora, no había dejado al margen ninguna de las capacidades de una sociedad tan débil e inerme frente al poder como lo fuera tradicionalmente Rusia. Bien que el paralelo exija no pocas matizaciones, la única transición que admite un lejano parentesco con la soviética es la mexicana, pues China es, a todos los efectos, un caso aparte.

Si el espacio no lo vedara sería tentador –y provechoso– glosar algunos de los numerosos extremos que la lectura de este testimonio de primer plano sobre el acontecimiento bisagra del siglo XX –el omega de su despliegue histórico, realmente– brinda al lector moroso y respetuoso con el retazo de honda humanidad que encierra y describe. Junto al cristianismo y la Revolución Francesa, la Rusa ha sido el tercer gran motor –axiología, por supuesto, cronológica...– de la sensibilidad e inteligencia de las mujeres y los hombres a lo largo de dos mil años.

Pero como las leyes de la impresión impiden cualquier parada en la nutrida galería de primeros actores y protagonistas de la gran política contemporánea que atesora las memorias del antiguo líder soviético y en sus valiosos enfoques y acotaciones en materia internacional o, en fin, en sus evocaciones y pinturas de la Rusia de la Segunda Guerra Mundial, de sus gentes y tierras amadas apasionadamente por el autor, pondremos término a este volandero comentario con una modesta apelación a los intelectuales y políticos españoles que un día anduvieran, ilusionadamente, las rutas del comunismo para que, sin tardanza, leguen a la historia de sus reflexiones a fin de meditar, colectiva e individualmente, acerca de la corta distancia que separó el ensueño de la impostura. Las generaciones del próximo futuro lo agradecerán.

J.M. Cuenca Toribio

Restaurador de espejos*

Por una politeratura de Enrico Mario Santí consiste en una recopilación de veinte ensayos escritos en los últimos diez años, la mayoría leídos en conferencias y congresos académicos, que abordan temas literarios y políticos, y su relación entre ellos. Quiero decir, entre la literatura y la política, o más bien, el poder. En el prólogo y en los tres ensayos de la primera de las tres partes en que se divide el libro, «Piezas de convicción», el autor, directa o indirectamente, nos *habla,* –y el verbo también es intencional, pues hay un aire de literatura oral en este diálogo abierto entre Santí y sus lectores– de su propia trayectoria como crítico literario, y del contexto intelectual de su época, en la que vive basculando entre el mundo académico norteamericano y su herencia hispanoamericana y específicamente cubana. En su segunda parte, el volumen contiene ensayos dedicados a la revaluación de lecturas por otros críticos de Walt Whitman, Neruda y Alfonso Reyes. Otros dos textos exploran la relación entre Sor Juana y Octavio Paz, y entre Borges y el profesor y mentor del autor, el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, a quien

* *Enrico Mario Santí:* Por una politeratura, *El Equilibrista, México, 1996.*

dedica un conmovedor réquiem. El resto de los trabajos –o sea, toda la tercera parte, pero que cuantitativamente constituye su mitad–, está dedicado a temas cubanos.

Todos los ensayos guardan una asombrosa coherencia, un hilo conductor, a veces hasta una repetición de unas mismas ideas que se quedan dándonos vueltas en la conciencia, como el estribillo de una canción o el *Leit-Motiv* de una sinfonía. La primera de estas ideas es que nunca puede uno escapar de sí mismo, con el peso de cuantas contradicciones y dificultades ello implique. La encrucijada de Santí aparece en su prólogo cuando nos expone dos simples hechos biográficos: que ha sido un exiliado político desde los doce años de edad y que ha hecho su carrera académica en escuelas y universidades norteamericanas. Unos párrafos después, el autor nos traduce a términos más concretos la disyuntiva que esta dualidad plantea. Se ha educado en el formalismo, y ha vivido convencido de que como crítico debe aspirar a la objetividad. Aún abriga esa convicción, pero en un momento de su vida que él precisa en 1982, Santí comprende que la tarea del crítico literario no está desvinculada de una postura moral, de un punto de vista ético, sobre cualquier circunstancia. La dicotomía que significaba ser exiliado cubano y hacerse crítico literario en Estados Unidos en los años 70, me parecía demasiado obvia para explicarla, pero al pedirle a una colega cubana que lleva sólo cinco años fuera de la isla que leyera este texto y comprobar su asombro, me siento obligada a aclarar que la «objetividad» que se requería en esas fechas para avanzar en el mundo académico exigía el silencio –una forma de complicidad– cuando no la adhesión a las coordenadas de lo que entonces se conocía como «la izquierda», y que incluía, naturalmente, a los simpatizantes del castrocomunismo.

Otra idea primordial asoma ya en los primeros ensayos, cuando Santí utiliza una cita de Mario Vargas Llosa que afirma que la vocación literaria surge de los desacuerdos del ser humano con el mundo. Nos recuerda también Santí el paralelo que hace Paz entre la escritura y la política como espacios donde se despliega la libertad. Cuando el autor indaga en las raíces históricas de la trágica ausencia de diálogo en América Latina, queda planteado el reto: ¿Cuál ha sido y cuál debería ser la relación entre el intelectual y la política, la escritura y el poder?

Ya sea para analizar el papel de Walt Whitman en el imaginario literario latinoamericano, o para desmontar el proceso creador de Neruda en *Canto General,* Santí utiliza un idéntico acercamiento. Con lenguaje claro –esa claridad que Ortega y Gasset definía como la cortesía del escritor ante sus lectores– va deconstruyendo los cánones de la crítica tradicional, para abrir nuevas perspectivas que construyen, más que una contracrítica, una metacrítica, barroca y postmoderna a la vez.

Lo primero, por el laberíntico juego de espejos que ha de multiplicar las visiones, y lo segundo porque aunque todos los ensayos son circulares, como ruinas borgianas, son también abiertos. Parten del yo y pasan por el Otro y se colocan de bruces ante nosotros los lectores, frente a los cuales el texto cobra sus mayores posibilidades.

Afirmaría que el eje de este volumen lo encontramos en el ensayo «Sor Juana, Octavio Paz, y la poética de la restitución» en que se desarrolla el concepto de restitución como la forma legal y moral de devolver algo a su legítimo dueño, muchas veces con una compensación adicional por los daños sufridos. Sor Juana, como prefiguración del intelectual del siglo XX, es el objeto restaurado por Paz, mientras Santí mira por sobre el hombro del maestro mexicano para ampliar su concepto y restaurar textos y vidas a sus legítimos dueños.

Así, los ensayos sobre Lezama Lima, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas y Heberto Padilla, entre otros, son un intento de romper los cánones de la crítica e ir más allá, no sólo para establecer la otra cara del espejo, no ya la relación del intelectual con el poder, sino del poder, y específicamente el poder cubano, con el intelectual, sino para incorporar a esta revaluación datos biográficos y circunstanciales hasta ahora poco conocidos y menos aún estudiados. Es decir, no se trata sólo de restaurar al escritor al sitio que legítimamente le pertenece sino también el espejo que lo refleja.

Por una politeratura rompe con dos fuertes tendencias en la crítica literaria norteamericana: la desvinculación del texto del contexto biográfico y político, y la distancia del crítico mismo de su texto. Santí lleva a cabo esta ruptura no sólo en la esencia, mediante el desarrollo del análisis de subtextos contextuales, sino también en la forma, al convertirse él en un personaje literario, cuya voz narrativa se deja oír desde la primera página del libro, y que, avalada en datos y hechos, cobra calor en la realidad de lo vivido, lo pensado, lo sentido.

La misma circunstancia de ser cubano exiliado y académico norteamericano se desdobla en el estilo. Convergen en el texto el rigor de la academia estadounidense y el tono confesional, intimista de un ensayo de Unamuno o de Paz. Uso el ejemplo de un autor español y otro latinoamericano también con intención, para hacer notar esta bifurcación de identidades paralelas presente en el libro que hoy nos ocupa. Por eso, como segunda columna sobre la que descansa esta construcción metacrítica, señalamos el ensayo «Cecilia Valdés, *c'est moi*» en que Santí visualiza a la mulata cubana como la escritora de su propia vida, como un personaje que no se apropia del autor, sino que se convierte en la autora de su propia novela. Santí lo explica así: «Escribir la novela quiere decir hacer que la perspectiva moral del personaje (en este caso el de la protagonista) coincida con la del autor, esa perspectiva que hace

posible la producción del texto, el punto de mira desde el cual se hace posible la narración de los hechos. A su vez, esa coincidencia, perspectiva o punto de mira equivale a una *sabiduría* cuyo resultado es la novela, sin duda, pero cuya posibilidad surge de la acumulación de experiencias con que culmina el final de la narración».

Uva de Aragón

Reinhold Schneider y Las Casas

Entre los autores alemanes modernos, Reinhold Schneider (1903-1958) pertenece al grupo de escritores germanos que se opuso al régimen nacionalsocialista. Sin embargo, a diferencia de muchos de sus compatriotas, Schneider no optó por el exilio en el extranjero, sino que prefirió la emigración interna, es decir, aquello que en la literatura alemana se ha llamado *innere Emigration.* Con este término queda expresado que Reinhold Schneider perteneció a ese grupo de escritores que aunque no salió de Alemania, se opuso a la dictadura de Hitler de forma pasiva al no tomar parte en la literatura tendenciosa de aquella época. Nuestro autor escogió la huida al pasado, o sea que se entregó de pleno a los estudios históricos que había comenzado en su juventud. Un escritor como Schneider que era católico con tendencias místicas, tenía que simpatizar por fuerza con los personajes históricos de la Península Ibérica. Lo que le fascinaba de estos individuos extraordinarios era el conflicto entre la concupiscencia y su conciencia cristiana. Es de lamentar, por lo tanto, que este autor alemán no haya recibido en España la atención que merece.

Producto de su primer viaje a la Península Ibérica fueron sus dos novelas voluminosas tituladas: *Camoens* (1930) y *Felipe II* (1931). Al narrar la vida tumultuosa del poeta y aventurero portugués Camoens, Schneider hace ver que la grandeza humana sólo se puede conseguir a costa de grandes sacrificios. En su libro sobre el monarca español Felipe II, el autor alemán aborda el conflicto entre la religión y el poder. En estas obras Schneider concluye que el poderío y las grandes hazañas van acompañadas de crímenes que sólo el sufrimiento y el arrepentimiento logran expiar. Hacia 1938 comenzó a escribir su obra titulada *Bartolomé de Las Casas frente a Carlos V* (traducción española de Jorge Lehmann, 1979). La escribió para expresar su protesta contra la persecución de los judíos que estaba ocurriendo en Alemania por aquellas fechas. En esta novela histórica que pertenece al género de la novela corta actual,

Schneider hace ver que todos los seres humanos de cualquier raza tienen el mismo derecho a ser respetados. Y es en esta obra donde el autor alemán da una nueva interpretación a la figura del monje dominicano fray Bartolomé de Las Casas.

La imagen del prelado español presentada por Reinhold Schneider no tiene nada que ver con las muchas otras presentadas en otros estudios sobre este personaje histórico y enigmático. Para el autor alemán, el padre Las Casas no es ni profeta, ni antropólogo, ni economista, ni racista o esclavista, ni loco paranoico, como lo han interpretado otros autores, sino que el prelado español aparece como personaje trágico de la historia que a su vez es figura representativa de la conciencia colectiva de todo un pueblo. En Valladolid tiene que aparecer ante el Emperador y el Consejo de Indias, y allí ha de enfrentarse con el doctor Ginés de Sepúlveda, defensor de la razón de Estado y de su derecho a subyugar a quien fuera necesario si ese acto se hace en favor del bienestar de la nación. El padre las Casas, por otro lado, aparece como el defensor de los derechos de los indios.

El Consejo de Indias no consigue ponerse de acuerdo sobre quién lleva la razón en esta disputa. Ante esto el emperador hace venir de noche al prelado a sus habitaciones privadas, y a continuación firma las Leyes Nuevas que declaran libres a los indios. El hecho de que las Leyes Nuevas fueran luego revocadas no viene aquí al caso. Lo que Reinhold Schneider subraya en esta obra es la trascendencia del acontecimiento histórico que tuvo lugar. El autor alemán hace ver que a España le cupo el honor de haber sido la primera nación europea que reconoció los males de toda política colonial. La promulgación de las Leyes Nuevas representa, por lo tanto, según Reinhold Schneider, uno de esos momentos históricos capaces de iniciar una nueva era. Y ese gran momento histórico tuvo lugar gracias a los esfuerzos de un monje dominicano y al sentido de justicia de un monarca español.

Alfred R. Wedel

América en los libros

The Wages of Conquest (The Mexican Aristocracy in the Context of Western Aristocracies), *Hugo G. Nutini, The University of Michigan Press, Michigan, 1995, 444 págs.*

El libro que hoy nos ocupa forma parte de una trilogía (sólo ha aparecido el volumen primero) consagrada al estudio de la aristocracia mexicana en un emplazamiento estructural cambiante. En él, el antropólogo Hugo G. Nutini analiza el surgimiento, desarrollo y declive de la aristocracia mexicana, subrayando su relevante papel

a lo largo de cuatrocientos años. Aunque los historiadores le han dedicado cierta atención, la mayoría de los antropólogos habían pasado por alto su estudio, sobre todo desde la desaparición del Antiguo Régimen. En su obra, el autor proporciona un relato equilibrado e integrado que sitúa a la aristocracia en una perspectiva socio-antropológica y considera su importancia en el contexto global de un Estado nacional.

La primera parte del libro presenta un esbozo de la estratificación social del mundo occidental desde la época grecorromana, pasando por la Edad Media, hasta la transición de una sociedad estamental a otra de clases tras las revoluciones francesa y americana. Centrándose en la movilidad social, las conductas y prácticas que identifican a los miembros de diferentes grupos y diversas combinaciones de funciones sociales y políticas, el autor demuestra que las aristocracias occidentales constituyeron un sistema integrado.

En la segunda parte, se explora el caso particular de la aristocracia mexicana desde la conquista española hasta nuestros días y se analiza el entorno estructural, los cambios de sus componentes y las diversas etapas. Se cuenta cómo los conquistadores y primeros colonos formaron su núcleo constitutivo y cómo a finales del siglo XVI se convirtieron en la clase social dominante del virreinato de la Nueva España. Al estudiar la transformación de México durante las etapas colonial y republicana, se aclara por qué, a pesar de haber perdido poder económico y político, la aristocracia siguió ocupando un papel relevante en las dinámicas sociales internas. De capital importancia es el análisis que se hace de su transformación como consecuencia de la revolución mexicana de 1910.

Para realizar su estudio, el autor ha utilizado mayoritariamente fuentes publicadas, cuya calidad es desigual. También ha tenido acceso a archivos y colecciones privados de nueve informantes de la aristocracia, por lo que ha consultado genealogías que retroceden hasta el siglo XVI, documentación variada concerniente a los latifundios y un extenso cuerpo de documentación legal (testamentos, acuerdos matrimoniales, contratos de ventas y demás), pero no ha trabajado los ricos archivos oficiales de México y España (en particular, el Archivo General de la Nación de México y el Archivo General de Indias de Sevilla), al parecer por falta de tiempo para emprender una investigación de tal envergadura.

Este volumen resultará útil para los sociólogos, historiadores, politólogos y antropólogos que estén interesados en entender las dinámicas sociales y en concreto el papel que la aristocracia ha desempeñado a lo largo de la historia en América Latina. Por su completo examen del desarrollo de las aristocracias occidentales y su referencia comparativa entre los casos de América Latina y Europa será una

útil lectura para aquellos estudiosos preocupados por las transformaciones de la estratificación social en general.

Droit de conquête et droits des Indiens, *Thomas Gomez, París, Armand Colin, 1996, 281 pp.*

Es bien sabido que la incorporación de América al mundo occidental contribuyó de forma considerable al enriquecimiento de los campos del conocimiento en Europa. Hubo grandes avances en dominios tales como la geografía, la navegación, la cartografía y las ciencias naturales, pero además se abrieron nuevos espacios al saber y la experimentación. Al mismo tiempo, la aparición de situaciones desconocidas hasta entonces suscitó el interés de los eruditos, que consagraron gran parte de su tiempo a encontrar respuestas satisfactorias a las cuestiones metafísicas, filosóficas y políticas causadas por el ensanchamiento del mundo.

El derecho, comprendido como la norma que rige y codifica las relaciones entre los hombres, debía resolver la mayoría de las cuestiones relativas al tratamiento que había de otorgarse a las poblaciones amerindias. Por ello, fue el ámbito de interminables discusiones y debates, que mezclaron la naturaleza jurídica y la teológica.

En España, la primera mitad del siglo XVI se caracterizó por una intensa actividad intelectual. La política de la Corona española no era amiga de improvisaciones y no estaba dispuesta a tolerar comportamientos y situaciones que no aparecieran recogidos en los códigos de gobierno preexistentes. Al haberse quedado inoperantes por las nuevas situaciones, los monarcas exigieron respuestas que fuesen fruto del saber y la reflexión de las autoridades reconocidas en la materia. Por ello, durante el primer medio siglo posterior a la conquista y la colonización, se celebraron innumerables reuniones de intelectuales y expertos. En ellas se basó la política de la corona de Castilla. Es bien conocida la influencia de determinados personajes, sobre todo religiosos. Un buen número de teólogos y juristas eran a la vez consejeros y confesores de los príncipes. El derecho de conquista, la conversión de los indios, su pertenencia al género humano o la determinación de su grado de humanidad, su capacidad para recibir las nuevas enseñanzas, el derecho a someterlos al trabajo compulsivo, su forma de gobierno y muchos otros puntos, constituyeron el origen de doctas polémicas. En general, puede decirse que el humanismo español participó sin reservas en la búsqueda de soluciones para los nuevos problemas suscitados y en la aplicación de estructuras sociales y políticas justas y viables. Estas últimas muchas veces resultaron ineficaces, no debido a su naturaleza, sino al ser modificadas por quienes veían en ellas un freno a su codicia. Las resoluciones de estos humanistas

otorgaron un fundamento teórico a las decisiones del poder político y legitimaron la acción del gobierno.

El libro que nos ocupa proporciona las herramientas conceptuales necesarias para comprender todos estos problemas (primera parte: «Derecho natural y derecho de gentes»; segunda parte: «La génesis del derecho colonial») y luego un estudio sintético de las diferentes cuestiones (tercera parte: «Los indios y el derecho»; cuarta parte: «La controversia de Valladolid»), situadas en su contexto histórico. La obra se acompaña de un amplio corpus documental que combina textos bien conocidos con otros que lo son menos. De su lectura, el autor concluye que la brecha que se generó entre la teoría legislativa elaborada en la península, lejos del escenario de los hechos y bajo la presión de los grupos de interés, y la realidad americana, se fue agrandando poco a poco hasta hacerse infranqueable. Los indigenistas resultaron impotentes ante la ferocidad de la colonización, pero las controversias que se suscitaron por la conquista militar y espiritual fueron el origen de avances considerables en cuanto a las relaciones entre los hombres y los Estados.

En definitiva, estamos ante una obra que resultará de utilidad a quienes se inicien en el americanismo o, como dice Thomas Gomez, a quienes se interesen por las relaciones humanas en el respeto de la diferencia, la libertad, la tolerancia y la dignidad. La importancia del texto es que está publicado en Francia para ser utilizado por estudiantes franceses. Se trata de un excelente resumen que conserva los textos en el español original en que fueron escritos.

Pedro Pérez Herrero

Las iniciales de la tierra, *Jesús Díaz, Anagrama, Barcelona, 1997, 421 páginas.*

Toda obra de arte, aunque reivindique su independencia absoluta, está unida a su tiempo, a la transformación política y social de su entorno. Así, *Las iniciales de la tierra,* de Jesús Díaz, sería inimaginable sin la Revolución Cubana, que recorre sus páginas desde la ilusión, el entusiasmo y, finalmente, desde el desencanto.

La novela estuvo prohibida en Cuba durante doce años, hasta que pudo publicarse, con gran éxito, en 1987. Sin embargo no está escrita desde el resentimiento o el odio, sino desde el dolor del que ve diluirse una hermosa esperanza.

Carlos Pérez Cifredo, el protagonista, ha de recapitular su vida en una asamblea donde sus compañeros deben decidir si merece la condición de «trabajador ejemplar». A partir de ese examen, rememora su vida, desde la infancia prerrevolucionaria hasta la adolescencia –con las represiones de la dictadura de Batista–, la llegada triunfal de Fidel y los propios hitos de su existencia como estudiante, miliciano, combatiente de Girón y adminis-

trador de un ingenio azucarero durante la enloquecida zafra de los diez millones. Y también sus combates con el amor.

Esta peripecia intentísima es –para tirios y troyanos– la novela crítica de la revolución cubana por antonomasia. Y también una gran novela. *Las iniciales de la tierra* está llena de una extraordinaria mezcla de lenguajes –del cine al cómic, sin olvidar las invenciones verbales, musicales, la explosión, en fin, de toda una época llena de vértigo, cuya ordalía aún continúa.

La ironía de las cosas logra que una obra implacablemente crítica y por eso atacada, se convierte, a la larga, en un entrañable canto a la revolución, donde el humor que se ríe de la ortodoxia sectaria se alterna con el aliento épico que anima algunas de sus empresas más visionarias.

Cinco moscas azules, *Carmen Posadas, Extra Alfaguara, Madrid 1996, 379 páginas.*

Cuando el viejo Molinet, aristócrata venido a menos ya ha decidido gastarse sus últimas libras para suicidarse en un sofisticado y caro hotel marroquí, se encuentra con una sobrina en un restaurante de Londres y escucha una historia de infidelidades que termina en muerte y que no le interesa demasiado. Pero inopinadamente, se cruzará en el lujoso hotel elegido con los cuatro protagonistas de esa historia.

Desde ese momento, Carmen Posadas desarrollará su novela en dos planos; una intriga policíaca, que el futuro suicida estudiará como un entomólogo, y la propia decisión de Molinet: intervenir como justiciero que diagnostica la mediocridad de una clase dominante y arribista. Y al mismo tiempo llegará a interpretar su trauma personal y la clave de su homosexualidad.

Puede decirse que esa intriga policíaca funciona bien, pero no deja de ser un *Mc Guffin* que ayuda a su espectador-protagonista (y a la elegante autora) a distraer al lector, mientras se despliega detrás una suave pero sarcástica descripción de esas parejas más o menos irregulares. Son unos madrileños de alto *status* económico y pretensiones elitistas, que representan a una sociedad que puebla el Madrid de los 80, con su frenética búsqueda de la ganancia rápida y con escrúpulos escasos.

Como ha señalado algún exégeta, la autora conoce bien esa clase superficial y posmoderna que satiriza; su novela puede haberse orientado en su clave crítica tras verse rozada por el escándalo político-financiero que involucró a su marido Mariano Rubio, en 1994, que considera injusto y falso. Un hecho que puede dar al libro una curiosidad morbosa que no necesita.

Este retrato corrosivo (basta recordar el personaje del periodista que resume el tipo de información influyente y poco escrupulosa) puede acotarse significativamente con las citas de viejos manuales de

costumbres que inician irónicamente cada capítulo.

Viajes de niebla, *Pedro Sorela, Alfaguara, Madrid 1997, 378 páginas.*

Toda lectura es un viaje. Al interior y al exterior de la vida y el mundo. Pero estos *Viajes de Niebla* recorridos por Pedro Sorela, son casi tan enigmáticos como su protagonista Iñigo Gayán de Gádor, llamado Niebla. Porque este conde poeta y anarquista, partidario de la República, a la inversa de sus pares y parientes, sólo emprende viajes al final de la historia. Y esa es una de las peculiaridades de este libro; su protagonista esencial sólo aparece con tanta discreta economía dramática que casi resulta invisible. Pero omnipresente y enigmático.

En primer plano, destaca su protagonista visible, la joven hispanoamericana Camila, descendiente de una poderosa familia de la República de Santiago, con su capital Tres de Marzo. Imaginaria ciudad ésta, pero que recuerda –valle brumoso a más de 3.000 metros de altura– a Bogotá. Camilia conoce en París a un joven diplomático español, hijo de una familia aristocrática y rancia de blasones e ideas, casualmente primo de Niebla. El joven matrimonio conoce el regreso a tierra americana y volverá a España cuando estalle la guerra civil.

La historia es una ida y vuelta entre una España años 30 y una América de márgenes tropicales y altos valles fríos. El autor, Sorela (Bogotá, 1951) es hijo de español y colombiana. También parece haber hecho muchos viajes entre continentes y memorias. Una aristocracia añeja y en decadencia se aferra a sus tradiciones, desde Europa, mientras la familia americana crea sus privilegios de apenas un siglo, tras afinar sus costumbres patricias y poscoloniales con un baño de idiomas y etiqueta aprendidos en Londres y París.

Hay en el autor una mirada crítica sobre la sociedad emergente y ya estratificada del nuevo mundo (¿por qué Nuevo?) y el cisma de la guerra civil, vista sobre todo desde los protagonistas monárquicos y por ello futuros perdedores. Entre ambos mundos la historia amorosa (con un triángulo latente) que engendra exilios cruzados donde la ironía va a dejar paso a la tragedia.

José Agustín Mahieu

Memorias de un soldado cubano. Vida y muerte de la revolución, *«Benigno» (Dariel Alarcón Ramírez), edición e introducción de Elisabeth Burgos, Tusquets, Barcelona, 1997, 354 páginas.*

Reclutado como guerrillero en su adolescencia, Benigno, un campesino analfabeto, se incorporó a la lucha armada por venganza, como él mismo dice. Luego pasó a las filas del ejército regular cubano, bajo las órdenes de oficiales a ve-

ces provenientes de las fuerzas armadas de Batista o de la Unión Soviética. Estuvo en Bolivia y el Congo con el Che, en Angola con Ochoa y en diversos contactos con movimientos subversivos latinoamericanos. En 1994 se exiló en París y dictó estas memorias, apenas retocadas por la edición, lo cual añade color al texto, aunque le quite solvencia escrita.

Desde luego, Benigno, no obstante sus treinta y seis años de revolucionario profesional (peleador, espía, agente de enlace) no es un pensador ni siquiera un político. Es siempre un muchacho deslumbrado por el liderato de sus mayores –unos caudillos caribeños del siglo XIX– que acabaron liquidados, de una u otra forma, por el gobernador-propietario de la nueva Cuba: Fidel Castro. Así desfilan las figuras patéticas de los sacrificados –Cienfuegos, Guevara, Ochoa– las mesnadas de corruptos, los millones de cubanos sometidos a un régimen de igualitarismo dictatorial que nivela sus carencias, las infernales condiciones de las cárceles y un largo etcétera de sordideces burocráticas más o menos previsibles.

Lo más tocante del libro es que, pasada la cincuentena, este guerrero profesional abomina de la guerra y este revolucionario escalafonario abomina de la revolución. Se siente un instrumento en las manos maquiavélicas y despiadadas de un sistema tiránico al cual ha servido sin saber ni querer saber apenas de qué se trataba.

Documento indispensable para enterarse, aunque parcialmente, de la historia cubana contemporánea, el pequeño espejo de Benigno refleja uno de los dramas mayores del siglo XX: la guerra por la liberación que convierte la liberación en guerra.

Pedro Henríquez Ureña y su tiempo, *Enrique Zuleta Álvarez, Catálogos, Buenos Aires, 1997, 446 páginas.*

Paradigma y paradoja del intelectual hispanoamericano en la primera mitad del siglo, la vida de «Don Pedro» merecía una puntual biografía como la presente. En efecto, le tocó andar de una punta hasta la otra de América –Estados Unidos, Cuba, México, Argentina– sin apenas recalar en su tierra de origen (Santo Domingo), trabajando hasta la extenuación para mantener a su familia y darse libros y horas con que cumplir una tarea de investigador y ensayista.

Aunque repetidamente las universidades de nuestra lengua le negaron sus cátedras (solía y suele ocurrir: las honorables sociedades son persistentes) enseñó en institutos de bachillerato y centros de investigación: explicó, reunió, orientó, comentó, escuchó a los que empezaban. Habitó diversas tierras y una sola e ideal América, en realidad disgregada entre aislamientos nacionales, desniveles de riqueza y objetivos políticos divergentes.

Zuleta, aparte de llevarnos con fluidez erudita a través de la vida curricular, política y familiar de Henríquez Ureña, nos roza, por el camino, con una vasta población de colegas, amigos y adversarios del maestro dominicano: los intelectuales del Ateneo mexicano, Menéndez Pidal y sus discípulos madrileños, el joven Borges, el joven Martínez Estrada y tantos alumnos cooptados luego por artes y ciencias muy diversos.

Es difícil que alguna zona de la vida y los estrictos horarios de trabajo de Henríquez Ureña queden en blanco después del libro de Zuleta. Y si algo pudiera mover a duda, allí está la exhaustiva bibliografía para rellenar huecos.

B.M.

Los libros en Europa

Mi piano azul y otros poemas. Antología (1902-1943), *Else Lasker-Schüler, Igitur/Poesía, Tarragona, 1997, prólogo de Gottfried Benn, selección y traducción de Sonia Almau.*

Que en los tiempos que corren se inaugure una nueva colección de poesía en España, un espacio donde la voz de la *verdadera* poesía pueda escucharse, no deja de ser un motivo a la vez de perplejidad y de júbilo. Perplejidad, porque no parece nada fácil roturar la profusa maleza infértil para dejar, en el centro del campo, un espacio, siquiera mínimo, para el nacimiento de una sola y hermosa flor solar. Júbilo, porque la aparición de esa flor significa un logro imperecedero, desdice la infertilidad de la tierra y reduce a matojos el conjunto de plantas que hasta ese momento la habían indignamente ocupado. Que en los tiempos que corren surja en España una colección de poesía bajo el signo del *Igitur* mallarmeano y publique, como primeras entregas, textos de Pierre Reverdy y de Else Lasker Schüler, no deja de parecer un milagro.

La vida errante –errancia de rostros y paisajes y cielos– de Else Lasker-Schüler obtuvo su más claro signo en su escritura igualmente errabunda. El mundo que habita su palabra es un borde inestable entre lo material terrestre y lo celeste espiritual. En ese borde el movimiento de los seres es otro, la ruta de los astros puede llegar hasta quien espera en ese límite incierto: «Y así vivo la creación de este mundo, / En la tierra ya liberada de su cáscara. / Y tú, la estrella, que del alto cielo cae, / Se entierra profundamente en el valle de mi corazón.» También la larga cadena de las pérdidas busca ese estado de transparencia en el que los rostros de los muertos (el hijo, la madre) arden como llamas perpetuas en la noche. No es sólo la constancia de la memoria, sino sobre todo el florecer de una palabra silenciosa, susurrada, en medio de la duda

y el desamparo, lo que mantiene intacta la red secreta –y subterránea– de la vida.

Voz del reclamo, la de Else Lasker-Schüler, voz de invocadora vocación, voz tendida en la incertidumbre de toda respuesta. «Mis canciones llevaron el azul del verano / Y regresaron sombrías a casa». El lector de *Mi piano azul y otros poemas. Antología (1902-1943)* encontrará a veces, sin embargo, un gran lastre de expresiones tardorrománticas, un excesivo desbordamiento en la descripción de sentimientos y emociones y, sin duda, algunos poemas prescindibles. Debe decirse que la traducción, excesivamente literal y servil, no ayuda a obliterar estas impresiones de lectura. Sin embargo, sí es importante tener en cuenta que la voz de Else Lasker-Schüler ocupa un espacio de transición entre el declive postromántico y el estallido expresionista. Su escritura, además, está profundamente ligada al imaginario judío que se le transmitiera desde su infancia. Acaso no sea Else Lasker-Schüler, como dice Gottfried Benn en el texto preliminar de esta edición, «la más grande poetisa que ha tenido Alemania» –bastaría el solo ejemplo de Nelly Sachs, nacida algunas décadas más tarde, para contradecir esa opinión–, pero sin duda sí es una voz de singular resonancia, en la que pueden hallarse iluminaciones imprevistas y una rara intensidad invocadora.

«Viene la luz con el cielo»: ¿qué desvelo de la mirada, qué secreta sed de los ojos, qué fe en la luz de la revelación han sido necesarios para decir ese solo verso?

R.-J.D.

Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte, *Miguel Cabañas Bravo, Madrid, C.S.I.C., 1996.*

Hace ahora cuarenta y cinco años. El número 31 de *Cuadernos Hispanoamericanos,* el correspondiente a febrero de 1952, estuvo dedicado monográficamente a hacer balance de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, la exposición que había sido inaugurada en Madrid el 12 de octubre de 1951 y que se clausuraba entonces. En otros muchos números aparecieron artículos dedicados a algún aspecto de este evento, que tuvo su prolongación en una exposición antológica, abierta en Barcelona en marzo y abril de 1952, y que contó después con nuevas convocatorias: la II Bienal, celebrada en La Habana en 1954, la III Bienal, que abrió sus puertas en Barcelona en septiembre de 1955, y la IV Bienal, frustrada, que no llegó a inaugurarse en ninguna de las sedes previstas sucesivamente en 1957 y 1959, Caracas y Quito. Esta accidentada historia corre paralela a la de las primeras citas de la Bienal de São Paulo, un certamen de concepto distinto –y aún rival– que ha hecho más fortuna en el tiempo. La organización de la Bienal, ini-

ciativa del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Instituto de Cultura Hispánica en tiempos de Alfredo Sánchez Bella, había de servir para superar los efectos de la autarquía que había soportado España. Todos los países del continente americano, así como Portugal y Filipinas fueron invitados a participar en la exposición.

En la historia del arte español del siglo XX hay un antes y un después de la celebración de la I Bienal Hispano-Americana, certamen que ha estudiado ampliamente (750 págs. más otros artículos y libros) y en profundidad Miguel Cabañas. Hasta que llegaron los trabajos del profesor Cabañas sobre el fenómeno de la Bienal, ésta se consideraba un acontecimiento importante del mediosiglo, pero, que se sepa, nadie era verdaderamente consciente de las enormes dimensiones de este certamen, del extraordinario volumen de literatura que generó, de lo significativas que habían sido las polémicas que acompañaron a este espacio expositivo que funcionó como el gran teatro de festejos conyugales de creaciones y políticas artísticas y, al tiempo y contradictoriamente, como un prodigioso escenario de renovación, a pesar de todo. Con las convocatorias de la Bienal Hispano-Americana surgió un sinfín de literatura crítica, un sinfín de tensiones políticas, artísticas, sociales, literarias de adhesiones y de réplicas, de seducciones, de posicionamientos, que reflejan al completo el entramado de la cultura española de los años cincuenta.

Cabañas ha reconstruido todos los pasos de la historia de este blanco de la política cultural franquista. Su libro hace ver que en el mismo fenómeno coexisten reacción e innovación, como partes de un orden dialéctico inherente a la ambigua naturaleza de la realidad de la exposición. Comoquiera que, aparte de muchas reacciones de palabra contra este certamen internacional, hubo igualmente exposiciones de réplica, el espectro artístico estudiado por Cabañas en torno a la Bienal incluye todos los colores. Así, la exposición que organizó Picasso con otros españoles en diciembre de 1951 en la galería Henri Tronche, la de los artistas venezolanos que abrió el 12 de octubre de 1951 en el Ateneo de Caracas y la exposición que inauguraron el 12 de febrero de 1952 los artistas españoles refugiados en México con sus colegas mexicanos en el pabellón «La Flor» del Bosque de Chapultepec, actos antifranquistas conocidos como «contrabienales», reflejan maravillosamente la realidad del arte español en el exilio en relación al mismo acto que congregaba, de otra manera y con otras problemáticas, a sus colegas residentes en el propio país. La trayectoria de las «contrabienales», más compleja, desde luego, de lo que acabo de mencionar, ha sido tema específico de otro libro de Cabañas: *Artistas contra Franco,* México, UNAM, 1996.

La propia Bienal generó en España largas polémicas porque no

era ni una exposición de arte académico, oficialista, áulico, ni una muestra de arte innovador, afín a las vanguardias, independiente, sino un poco de cada cosa; los académicos protestaban al sentir amenazados sus privilegios y los más independientes desconfiaban de una convocatoria oficial y lo decían de palabra o inhibiéndose. El eclecticismo prestó una energía neutra, pero capaz de erosionar cualquier ilusión de armonía de los exponentes. El arma del sincretismo más que asegurar las paces avivó la manifestación de las diferencias. El posible popurrí sirvió paradójicamente a definir el mapa del mundo artístico de entonces.

Los entresijos y los instrumentos de la política artística que encarnan las Bienales han sido asombrosamente inventariados por el autor de este libro. Viene a decirnos que nada artístico que pertenezca a esa época es del todo independiente de aquel fenómeno.

Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert, *Karin Hellwig, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1995.*

Este importante ensayo sobre *La literatura artística española en el siglo XVII* ha sido publicado en la colección Ars Iberica, donde están apareciendo libros de historiografía artística hispánica escritos por investigadores alemanes. El alto nivel de exigencia de estos estudios histórico-artísticos hace muy deseable que sus esfuerzos encuentren resonancia en nuestro propio medio cultural. La frontera del idioma debe perder derechos de existencia.

El libro de Hellwig estudia la aportación española a la teoría artística del siglo XVII, algo que hasta ahora apenas había sido objeto de investigaciones sistemáticas y atentas al contexto cultural en el que se articula. Los estudios de, por ejemplo, Gállego, Calvo Serraller y Portús en este campo han sido antecedentes importantes, pero el interesado en el tema sigue reclamando nuevas entregas de investigadores y la de Hellwig satisface una de las necesidades más fundamentales. En primer lugar estudia en toda su extensión una literatura plural y polimórfica, sometiéndola al ritmo pautado de una lectura unívoca. Por otro lado, obtiene excelentes resultados su atención a las razones sociológicas que explican el momento de despegue de la tratadística española del arte.

Desde 1600 se observa un notable aumento de la dedicación de autores españoles a la teoría del arte. Coincide este desarrollo con la extendida conciencia de una decadencia política y económica del país, que arroja preguntas muy importantes sobre la historia, la política y también sobre la cultura y el arte. Las problematizaciones derivan muchas veces en propuestas de reforma. En la literatura artística se expresa la necesidad de transformar los hábitos de la enseñanza de las artes, así como la

orientación misma de la praxis del arte. Los textos documetan las aspiraciones emancipadoras de los artistas españoles, que reclaman un estatus social similar al alcanzado por sus colegas en Italia: no ser tenidos por artesanos, por trabajadores de taller, sino por «profesores» de un arte liberal, formados científicamente en la Academia.

Las fuentes que estudia Karin Hellwig son muy numerosas y abarcan la totalidad del espectro de la teoría artística española del siglo, incluidos los tratados inéditos. Distingue diversos tipos de literatura: tratados de teoría general, escritos sobre cuestiones puntuales, apologías y parangones, y literatura de «vidas». Consigue ofrecer una visión fehaciente y nítida de ese complejo conjunto de escritos. Asimismo las problemáticas que se plantean tienen aspectos específicos propios según los centros artísticos preponderantes (Sevilla, Madrid, Zaragoza), entre los que existía muy escasa comunicación. La investigación atiende muy inteligentemente a esos distingos, y explica la realidad de esas articulaciones propias de la tratadística en atención a los contextos sociales originales.

El modelo de la situación de las artes en Italia fuerza a los autores a juzgar muy críticamente las circunstancias que caracterizan el trabajo artístico en España y a denunciar la precariedad en la que viven los artistas. La literatura de «vidas», un importante capítulo en esta investigación, persigue la revalorización de la propia tradición pictórica, la elevación de su rango. Diego Velázquez vino a representar el ideal del artista libre, ampliamente reconocido y privilegiado por el poder político. En este sentido, le prestan gran atención en sus escritos Francisco Pacheco, Lázaro Díaz del Valle y Jusepe Martínez.

En el tratamiento de temas teórico-artísticos propiamente dichos se observa que priman problemáticas muy específicamente relacionadas con las circunstancias españolas. El valor especial que adquiere la discusión en torno al rango que ocupa la pintura frente a la escultura, que frecuenta el género del *parangón,* refleja las tentativas de emancipación de los pintores con respecto a los escultores. En lo que respecta a la jerarquía de los géneros, por otro lado, el retrato y el bodegón adquieren una consideración sorprendentemente destacada. Hellwig –del Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich–, en fin, observa que, si bien los autores españoles se orientan claramente por los escritos del *Cinquecento* italiano, sin embargo, sus temas característicos, sus argumentaciones y sus propuestas de reforma están ceñidas manifiestamente a la propia realidad y presentan tesis genuinas en sus discusiones. En todos estos aspectos singulares se detiene el trabajo de Hellwig, sin duda una aportación importantísima de la historiografía al conocimiento del tema que aborda, entre otras cosas por el énfasis que

ha colocado sobre la particularidad, la especificidad, lo inintercambiable de la literatura que aborda.

Javier Arnaldo

El canto en el umbral, *Rafael-José Díaz, Madrid, Calambur, 1997, 96 págs.*

Los símbolos poéticos se forjan en el inconsciente del autor, sin que éste ni el lector sepan, en un principio, cuál es su oculto significado racional. Así ha surgido el símbolo del *umbral* y, con él, el *adentro* y el *afuera* de la casa del joven poeta Rafael-José Díaz (Santa Cruz de Tenerife, 1971). Hace cuatro años, en la antología realizada por Andrés Sánchez Robayna sobre siete poetas canarios *(Paradiso. Siete poetas,* La Laguna, Syntaxis, 1994), Rafael-José utilizaba reiteradamente esta imagen simbólica que ahora, en este su primer libro, reaparece como símbolo y –lo que es más– como arquetipo de su visión del mundo.

Anclado directamente en la tradición simbolista, que constituye el verdadero inicio y la carta de naturaleza de la modernidad poética, nuestro autor concibe su creación como una constante y ansiosa búsqueda de la armonía del cosmos ante la visión fragmentaria que el mundo moderno le ofrece de ordinario. Este mundo, sediento de un Dios ignorado por gran parte de las vías religiosas y filosóficas de la modernidad, obliga al poeta a buscar la unidad, la armonía cósmica que necesita el corazón humano y que en otras épocas de la historia occidental venía garantizada por la fe en un solo Dios creador y providente. La poesía y el amor erótico, desde Baudelaire hasta Mallarmé, se muestran al poeta simbolista (y, por extensión, a todos los poetas modernos) como dos vías –con frecuencia las únicas– para acceder a la contemplación y al disfrute de la armonía del mundo, por muy momentáneo que tal estado se presente. Palabra poética (simbiosis de pensamiento y música) y amor erótico se yerguen como los dos grandes sustitutos de la religión perdida y adquieren automáticamente una categoría sagrada.

En esta tradición simbolista vagamente esbozada se inscribe el primer libro de Rafael-José Díaz: sus versos van brotando como consecuencia de su lucha por la contemplación de la armonía del cosmos, instante sumamente gozoso y fatalmente destinado a la inmediata extinción. Pero más allá de las *correspondencias* baudelaireanas y mallarmeanas, nuestro joven autor ha conseguido disfrutar de la *fusión* con todos los seres del cosmos, en especial con aquellos más elementales y primigenios (la luz, el fuego, el agua, el árbol, la tierra, la carne humana), tal como aquella visión simbolista fue más tarde enriquecida por poetas tan fundamentales como Juan Ramón Jiménez, Aleixandre, Lezama Li-

ma y Octavio Paz (para quien las palabras «*son* flores, son frutos y son actos»). Hasta tal punto llega esa fusión con el universo que, en el momento privilegiado del éxtasis, el poeta se siente una sola cosa con ese mundo plenamente idéntico. En forma de deseo lo expresa ya al inicio del libro:

Dime, árbol naciente, si mi cuerpo,
la tierra en que se hunden tus raíces,
tierra empapada ahora de las aguas
del sueño,
ha de nacer contigo, ha de ascender
entre tus ramas altas hacia la
claridad (p. 11)

Anclado en esa tradición enriquecida continuamente por los grandes poetas de nuestro siglo, Rafael-José Díaz, también desde el umbral de su obra en verso, ha conseguido internarse en un mundo poético sorprendentemente maduro y personal. ¿Qué aporta, concretamente, nuestro autor dentro de esta ya larga tradición? La creación de un espacio imaginario delineado por el *umbral* de una casa, el exterior de ese recinto, y la presencia alternativa o simultánea de la luz y la sombra. No es este conjunto de elementos imaginarios –por lo demás, muy simple y mil veces dibujado antes– lo que suscita nuestra admiración, sino toda la vitalidad personalísima que dentro de ese espacio se desarrolla y que nos revela de un modo nuevo las inquietudes sustanciales del ser humano: por exponerlo del modo más conciso, cabe anunciar que la *casa* es la sede del yo, de nuestro espíritu individual, necesitado de salir al *umbral* para encontrarse con el otro y los otros, con el mundo entero en el que desea sumergirse sin perder su personal conciencia (de ahí que no convenga permanecer en el exterior, más allá del umbral, ni en el solipsismo egoísta, más adentro de la casa). La luz y su sombra, de modo análogo, le permiten hacerse uno con el otro y, a la vez, reconocer su intransferible individualidad como persona. Y en este escenario se desarrollan todas las aventuras de la vida humana, expuestas en su más pura sustancia moral y ajenas a cualquier verbalismo ostentoso y superfluo.

¿Poesía del silencio? En modo alguno. A pesar de la vaguedad de esta denominación, la palabra aquí no es un recurso ocasional para representar el silencio cósmico, sino la manifestación más cabal y suprema de la vida humana que aquí se desenvuelve con todos sus avatares, con una cotidianeidad que rara vez aparece en los llamados «poetas del silencio», tal como también acontece en los últimos libros de los mejores poetas designados con esta rúbrica.

Carlos Javier Morales

La lengua española, hoy, *Coordinación de Manuel Seco y Gregorio Salvador, Fundación Juan March, Madrid, 1995, 320 páginas.*

Aunque de carácter panorámico, esta miscelánea considera exhausti-

vamente los tópicos que hacen a la vida actual de la lengua española: un breve repaso histórico, su unidad y variedad, aspectos puntuales de la lengua actual (coloquialismo y literatura, el español en España y América, el sefardí, el español de Guinea y Filipinas), los anglicismos y el léxico de la técnica, el estudio y enseñanza del español y, finalmente, las instituciones vinculadas a su estudio y conservación (academias, institutos, fundaciones, colegios especializados).

La rapidez y concentración de los trabajos ha obligado a los coordinadores a confiarlos a muy puntuales especialistas de diversa procedencia: Eugenio de Bustos Tovar, Rafael Cano Aguilar, Fernando González Ollé, Francisco Marcos Marín, Ángel López García, Antonio Llorente, José Moreno de Alba, Antonio Quilis, Iacob Hassán, Ricardo Senabre, Manuel Casado Velarde, Emilio Lorenzo, Julio Calonge, Francisco Marsá, Juan Lodares, Hipólito Escolar, Manuel Alvar, Ofelia Kovacci, Alfonso Rabanales, Pedro Álvarez de Miranda, Humberto López Morales, Juan Lope Blanch, José Montes Giraldo y Pedro Grases.

El pintor Valdés Leal, *Enrique Martínez Miura, Kutxa Fundación, San Sebastián, 1996, 415 páginas.*

El pintor Juan de Valdés Leal acumuló a lo largo de los siglos diversos y persistentes tópicos: el de ser un barroco lúgubre y embrollado, el de significar el fin de la gran época pictórica española, el de exhibir una ambigua capacidad de fascinación y horror, el de encarnar el tenebrismo hispánico con una mezcla de martirio voluptuoso y regodeo en la corrupción de todo lo material.

A fin de despejar estos tópicos, Martínez Miura –ganador, con este libro, del Premio Literario Ciudad de Irún 1995 en el ramo ensayo– ha hecho un rastreo paciente, que no se exageraría en calificar de detectivesco, sobre la vida y obra de Valdés, pero, ante todo, sobre su posteridad crítica, es decir qué se vio, qué no se vio, qué se dijo y se calló sobre el sevillano a lo largo de tres siglos.

Se advierte que la crítica se paralizó entre una Ilustración que abominaba del desorden y el exceso barrocos, y un romanticismo que no admitía la crudeza matérica con que Valdés Leal describió el camino de toda carne. Hacía falta una renovación, que vino de la mano de la crítica iconográfica y en los años setenta, desde Inglaterra. Se disiparon viejos códigos exhaustos y Valdés Leal apareció no ya como un artista terminal sino como un contemporáneo, un expresionista y un simbolista amante de la composición jeroglífica. Lejos de dar fin, su influencia le proporcionó continuidad y proliferación. A todo ello apunta el trabajo de Martínez Miura, con solvencia documental digna de la materia, y lo consigue por la modesta persuasión que emana de sus páginas, donde no hay pasos

en falso ni improvisación, sino una laboriosa campaña por la relectura, la re-visión (nunca mejor dicho) de uno de los grandes pintores de la vida humana, o sea de la muerte, y viceversa.

El fin de la inocencia. Willi Münzenberg y la seducción de los intelectuales, *Stephen Koch, traducción de Marcelo Covián, prólogo de François Furet, Tusquets, Barcelona, 1997, 451 páginas.*

Alguna vez Hannah Arendt definió al totalitarismo soviético como una inmensa sociedad secreta. Su secretismo, el disimulo de sus verdaderas consignas bajo consignas falsas, el uso de agentes igualmente secretos, el aislamiento real o supuesto de la URSS en el mundo y la promesa apocalíptica del final de los tiempos viejos y el comienzo mesiánico de los Nuevos, todo condujo al establecimiento de una compleja red sutil de captación de opiniones, seducción de personalidades y manejo de propaganda mimetizada. Uno de los personajes prototípicos del aparato soviético fue Willi Münzenberg, cuya biografía se dispersa, en este libro, en la historia de la adhesión ganada por la URSS entre las conciencias «inocentes» de una civilización horrorizada de sí misma al término de la primera guerra mundial.

El asunto tiene mucho de novela de espionaje y Koch lo sabe, consiguiendo que la lectura de su libro resulte amena aunque su trasfondo sea, a menudo, infame y repugnante. Pero ese comunismo elegante de entreguerras, los secreteos y citas ocultas, la paralela acción sexual y sentimental, la sistemática eliminación de los hombres de confianza –en una sociedad secreta no hay confianza ninguna– rayan con el folletín de misterio.

Koch muestra, una vez más, el oportunismo ideológico de los comunistas, que se bandeaban entre la alianza con Hitler, el Frente Popular y la defensa de la democracia contra el fascismo, a la vez que el substrato fascinador y conflictivo del comunismo para los intelectuales de Occidente. La omnipotencia de la idea era la parte fascinante. Lo demás, la perplejidad ante un sistema que se mostraba como la realización de los ideales de las izquierdas a la vez que los negaba abruptamente: ningún debate, ningún vanguardismo, sino jerarquía, terror y maquiavelismo del duro. No fue difícil que muchos perdieran la inocencia y el resto simulara conservarla.

La historia de los compañeros de ruta, entidades enmascaradas y tontos útiles es la historia de una inmensa paranoia, en cuyo ejercicio la URSS aparece amenazada por el mundo, el partido comunista por la URSS y, por fin, Stalin por el partido comunista, de modo que Stalin decide, en un supremo acto de autodefensa revolucionaria, acabar con el mundo. Münzenberg será parte de ese mundo a destruir. Sabía demasiado y era infiable, como todo agente secreto.

La historia del estalinismo no es una casualidad histórica. Sin duda, respondió a una demanda. Un mundo decidido a buscar soluciones radicales al mal radical (el afloramiento de la barbarie en la más refinada civilización) las halló en ideologías extremas, como el fascismo y el comunismo. Ambas tenían –la una, explícita y la otra, disfrazada– una sola y fuerte convicción: el poder es siempre bueno, correcto y legítimo.

Koch se mueve en una selva de documentos, de primera y segunda mano, reiterando nociones conocidas e introduciendo información curiosa y válida. A veces, llevado por la seducción que ataca, exagera sus sospechas y simplifica algún razonamiento, lo cual no quita mérito a esta robusta pesquisa en la cual aparece uno de los rostros fuertes de nuestro siglo: el asalto a los cielos con un dispositivo bélico modernísimo.

El mito del maestro. Los grandes directores de orquesta y su lucha por el poder, *Norman Lebrecht, traducción de Ángeles de Juan Robledo y Enrique Pérez Adrián, Acento, Madrid, 1997.*

La figura del director de orquesta es relativamente tardía en la historia de la música. Estrictamente, data de la segunda mitad del siglo XIX, quizá desde que Hans Richter dirigió el estreno del wagneriano *Tristán e Isolda.* Desde entonces, se ha creado y desmontado el «mito del maestro», genio de la imaginación que transforma el silencio en música, hipnótico hechicero como Furtwängler, tirano racionalista como Toscanini, suave encarnación del padre como Bruno Walter, mimo espectacular como Stokowski, etc.

Lebrecht se ha propuesto, apelando a una severa documentación y a sus agudos criterios de comentarista musical (es firma habitual del londinense *Daily Telegraph)* desarmar las leyendas forjadas en torno a los grandes directores, desde Richter y Bülow hasta von Karajan, Ozawa y Maazel. Cuenta peripecias cotidianas, negocios penumbrosos, pequeñeces y ramplonerías de estas figuras mitológicas, mezclando esta excursión a la trastienda con juicios de gusto (que el lector compartirá o no, como es normal en estos casos), donde pone a prueba sus conocimientos y experiencias de melómano y juez de la vida musical.

El libro es divertido y admite leerse como una saga, la historia de una tribu, ese dorado clan de las máximas batutas. A pesar de su punta de malicia, no destruye lo admirable de los personajes evocados. Al contrario, los torna más admirables, porque los muestra tan humanos como tú y yo. Lo que lograron fue resultado del talento y el trabajo, no de un don sobrenatural que habría vuelto fácil cualquier desafío.

Con cierta melancolía, Lebrecht comprueba que ya no hay Grandes Maestros que desmitificar, pues hoy abundan los buenos técnicos,

que viajan de un lado a otro intentando ser contratados por una multinacional del compacto. Chisme y mito –dos historias que aceptamos como verdaderas sin exigir documentos probatorios– se pierden en la bruma de ese pasado magistral, donde unos hombres pequeñitos forjaron obras de titanes.

Escritos de vanguardia, *Daniil Charms, traducción de Manuel Vega Mateos, Amaranto, Madrid, 1996, 156 páginas.*

Nacido en 1905 y muerto en el hospital de una cárcel siberiana en 1942, Daniil Yuvachov tiene una historia dramáticamente común a los escritores rusos de su época y tendencia. Iniciado en las vanguardias, identificadas éstas con la revolución, soportó la persecución estalinista contra el «arte antisoviético», estuvo preso y se benefició, paradójicamente, con un diagnóstico de esquizofrenia. Su amigo Yákov Druskin salvó una maleta con sus manuscritos durante el asedio nazi a la entonces Leningrado, y esta peripecia ha permitido que se conozcan sus relatos, escenas y obras de teatro, aparte de su obra de escritor para niños, editada en vida.

Charms es el pseudónomo con que se mostró y ocultó, tal vez en un juego esquizoide que ponía en escena a menudo: hacerse pasar por otro y averiguar quién era ese otro. Así ocurre con sus personajes, de los que esperamos reacciones rutinarias, por el contexto en que aparecen, y salen con domingos siete, porque no son ellos, sino los otros.

Vanguardista en tanto dislocado, amigo de asociaciones libres y defraudador de expectativas, Charms no tiene, sin embargo, el empaque doctrinal de las vanguardias. Mucho menos, la altivez sermonaria de algunos surrealistas, con los cuales es fácil emparentarlo. Lo recata de estos peligros de la academia vanguardista, su ingenuidad y cierto primitivismo ruso que podemos leer como gesto *naïf.* Quizá su estética pueda resumirse en este aforismo suyo: «Cuentan que un famoso artista contemplaba un gallo. Tras contemplarlo y contemplarlo, llegó a la convicción de que el gallo no existía».

Cuando la sonrisa se afloja, surge una leve mueca de horror. Ejemplo: «... en el mundo no hay ningún equilibrio. El error no es más que un kilo y medio en todo el universo y no deja de ser asombroso...» Cabe agradecer a la editorial y al traductor la ocurrencia, tan minoritaria en estos tiempos, de exhumar un nombre inmerecidamente traspuesto.

La mirada griega, *Manuel Crespillo, Ágora, Málaga, 1995, 220 páginas.*

Occidente, asegura Crespillo, tiene una identidad trágica. Ha buscado su origen y lo ha hallado en la muerte, en ese paradójico fundamento, vacío y abismal, de toda cultura. Occidente, por ello, se ve

condenado a ser una constante exégesis, un constante comentario de sí mismo. Desde la primera y más radical destrucción de una civilización por la guerra, en Troya, la construcción civilizatoria misma se ha reconocido circular, trágica y aniquiladora, porque es un eco oblicuo de la muerte, una reacción monotemática contra ella.

En efecto, lo que caracteriza al llamado, por algunos, Gran Estilo de la cultura europea, es el intento de vivir el ideal, de alcanzar el absoluto, de divinizar la totalidad en una suerte de panteísmo de la inteligencia. Dioses encarnados, titanes, imperios, sistemas de pensamiento, omnipotencia del conocimiento científico, son diversas encarnaciones de la pretensión occidental al Todo, la grandeza, la dominación, como artimañas para evitar el Gran Vacío. La otra opción sería el nihilismo pasivo de cierto pensamiento oriental: aceptar el Gran Vacío como la única realidad verdadera, en lugar de luchar trágicamente contra él desde la divinización de la actividad humana. Si no lo vas a saber todo, si no vas a poderlo todo, más vale que aceptes no hacer ni saber nada.

Como toda reflexión trágica, este libro carece de conclusiones, porque en el fin está el (re)comienzo. Las abundantes citas de todo tipo que Crespillo moviliza, desde los presocráticos hasta las sinfonías de Mahler, desde Calderón a Hölderlin, ejemplifican el autoexamen infinito de esa gran biblioteca de Babel que es Europa, la trágica Europa que nunca pudo admitir las advertencias de Casandra ante el asedio de Ilión.

Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España, *Philip W. Silver, traducción de José Luis Gil Aristu, Cátedra, Madrid, 1996, 177 páginas.*

El tópico de la pobreza o inexistencia de un romanticismo español ha producido una considerable literatura crítica. Silver la revisa en parte y también, en parte, la confirma. Sostiene que no hubo en España un alto romanticismo autónomo, a pesar de que España fue para los románticos alemanes y franceses un *topos* romántico fuerte. Sí, en cambio, existió una componenda liberal-conservadora dentro del aparente romanticismo epigónico, que señaló la época como centralista y castellanista, con un solapado tinte de nacionalismo, mezcla del elemento heroico-popular de Castilla y el casticismo pintoresquista de Andalucía.

La debilidad romántica española se ha explicado como consecuencia de una Ilustración débil (tesis harto conjetural, pues lo contrario se da en Alemania, por ejemplo) y Silver observa que la discontinuidad entre romanticismo y poesía contemporánea responde a una causalidad similar, sólo rota por la restitución neorromántica de algunos poetas del 27, como Luis Cernuda.

Para trabajar este temario, el método de Silver combina la noción

heideggeriana de *restitución resoluta* (una suerte de eterno retorno creativo que elimina la continuidad del tiempo y da lugar al estallido genial, suprimiendo cualquier consideración teleológica) con categorías sociologistas, bien escogidas pero aplicadas, a menudo, demasiado crudamente. En resumen: el debate sobre el romanticismo español sigue vivo y se debe, quizás, a los vagos contornos que el tema, románticamente, tiene.

Las sombras de la mente. Hacia una comprensión científica de la consciencia, *Roger Penrose, traducción de Javier García Sanz, Crítica, Barcelona, 1996, 480 pp.*

Como en un afortunado libro anterior, Penrose aborda el problema de *la nueva mente del emperador,* es decir la inteligencia artificial y el trabajo mental de las computadoras. Como en aquel texto, vuelve a señalarnos que no tenemos una explicación científica del fenómeno llamado consciencia (lo cual no significa que alguna vez la tengamos o que sea inalcanzable por la ciencia). Por ello, lo atinente a la consciencia sigue en manos de los filósofos, con su secuela de efectos: comprensión y valoración, en primer lugar. Por no ir más lejos: capacidad de concebir un mundo de objetos idealmente iguales a sí mismos (Platón) y de invocar al inventor del invento, valga la redundancia, alguien cuyo nombre impronunciable suele sustituirse por la palabra Dios.

Los mecanismos de la mente son computacionales, pero la mente es más que un computador. La mente puede inventar computadores, pero no inventarse a sí misma. La mente sabe que es una mente y sabe que hay cosas que no sabe. La mente puede ser, como dicen los filósofos, mente pura, objeto de sí misma y, por lo mismo, algo metamental.

Penrose, científico donde los haya, es un advresario nato y neto del cientificismo, es decir el uso de paradigmas tomados de las ciencias exactas (él es matemático) para entender todos los fenómenos humanos. Hay algo que no se mide ni puede medirse y que hace a lo específico humano: el valor (y su consecuencia fáctica: el juicio de comprensión). Las máquinas seleccionan de acuerdo a un *hard ware,* los animales prefieren conforme a un programa genético. Los hombres elegimos invocando cualidades puras. Para encararlas, por entre los progresos de las ciencias particulares, Penrose ha de volver a la caverna platónica, con su población de sofistas, metafísicos presocráticos y sacerdotes egipcios. Y nosotros, claro está.

El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem, *Stéphane Mosès, traducción de Alicia Martorell, Cátedra, Madrid, 1997, 219 pp.*

Los tres autores del subtítulo se han ocupado, durante la primera mitad de nuestro siglo, en cuestio-

nar la idea de la historia como una totalidad continua, evolutiva o progresiva, guiada por una misión y una finalidad. Han propuesto, por el contrario, la irrupción de lo que Benjamin denomina «el Ángel de la Historia»: una serie de instantes discontinuos, presentes y absolutos, que no se dan ni como síntesis del pasado ni como espera del futuro en tanto teleología del presente.

Ante el espantoso espectáculo de un Occidente entregado a la guerra, estos pensadores cedieron a la lógica de la guerra misma, que es la negación de la historia, pues instaura la discontinuidad radical de la muerte y el imperio del hecho puro, aniquilante. Puede entenderse que el tiempo de la vida humana está hecho de instantes inconexos y aislados, pero esta concepción es incompatible con cualquier idea de historia. La pura y radical discontinuidad carece de historia, es el éxtasis del instante que «descubrieron» los posmodernos.

Mosès propone explicar estas actitudes angelicales ante lo histórico como expresiones del pensamiento mesiánico judío: cada interrupción del tiempo es un episodio redentor que replantea la necesidad de la utopía como plenitud ideal del presente, y da lugar a la esperanza en un escenario apocalíptico. Con ello, desde luego, se restaura el problema del sentido, sin el cual la utopía tampoco existe. Y en este galimatías se mueven los tres autores citados, que ensayan sustituir la historia sagrada y profana por la historia angélica, sin advertir que la historia sólo existe en diálogo con la utopía, que es su promesa de abolición, mientras la utopía también tiene su historia.

B.M.

El fondo de la maleta

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)

Para unos cuantos millones de niños dispersos por el mundo y concentrados en las salas cinematográficas, la música empezó siendo Korngold. Sin prestar apenas atención a su nombre, porque en los créditos de las películas, normalmente, sólo se buscaba la constelación de las estrellas. Pero allí estaba Korngold, acechando desde su oscuridad sin palabras, las aventuras de Robin Hood o el halcón del mar, las desventuras de Antony Adverse o de Tessa, la ninfa constante, los delirios de la emperatriz Carlota de México en los ojos desorbitados de Bette Davis, perseguidos por los ojos entrecerrados de Paul Muni caracterizado de Benito Juárez. Más aún: el modelo forjado por Korngold en Hollywood se convirtió, por déca-

das, en lo que entendemos por «música de cine», sin entrar a distinguir entre Alfred Newman, Max Steiner, Roy Webb, Victor Young o Franz Waxman. Suyos son también los fantasmas que Hitchock pidió a los pentagramas de Bernard Herrmann.

Nacido en la morava ciudad de Brno (entonces en el imperio austrohúngaro), nuestro músico llegó al sacro bosque californiano en 1934, cuando Max Reinhardt le pidió que arreglara la música de Mendelssohn para un filme sobre el shakesperiano *Sueño de una noche de verano.* La gente confianzuda, la liberalidad femenina, el dinero descomedido, los rascacielos, los barrios vieneses de Los Ángeles y San Francisco, desconcertaron a Korngold (nada peor que un músico desconcertado) no menos que el compromiso de escribir música para el cine.

Los compositores de estudio trabajaban sobre metros de celuloide convertidos en minutos de sonido, y grababan con cascos en las orejas. Por el contrario Korngold memorizaba los diálogos y escribía como si estuviera haciendo una ópera, con voces habladas en lugar de cantadas. Y así trabajó en los Estados Unidos entre 1935 y 1947, obligado al exilio por la persecución nazi contra los judíos.

Volvió a Europa y estrenó su última obra para el teatro lírico, *Kathryn,* pero ya fuera de tiempo (ahora sabemos que también antes de tiempo), visto como anticuado en una posguerra dominada por las vanguardias y el compromiso político. Aquejado de trastornos circulatorios, en sus últimos tiempos había perdido el habla pero conservaba la memoria musical. Las palabras habían desaparecido de su vida, las armonías perduraban. Le costaba reconocer a las personas pero seguía distinguiendo a sus músicos favoritos, Korngold entre ellos.

Todo ocurrió con veloz precocidad en su carrera. Siendo casi un niño estrenó sus primeras sonatas y la pantomima *El hombre de nieve.* Lo mimaron Weingartner, Schalk, Zemlinsky, Nikisch y todo el mundo musical vienés de preguerra. Lo entrenaron Bruno Walter y Otto Klemperer, lo cantaron la enérgica Lotte Lehmann, la acariciante María Jeritza y el seductor Richard Tauber. Sólo conoció el aplauso para sus obras de cámara, sus canciones, su música de escena, sus óperas *Violanta, El anillo de Polícrates, La ciudad muerta, El milagro de Heliane.* Si algo le faltaba, llegó con la notoriedad y el dinero de Hollywood.

La muerte relativamente prematura y el desdén profesional ensombrecieron su obra durante años. Hoy se lo revisa. Algunas de sus óperas vuelven a los escenarios, sobre todo *La ciudad muerta,* y el compacto permite examinar su trabajo en distintos campos, incluido el cine, alguna de cuyas partituras, como *Las aventuras de Robin Hood,* se pueden gustar como suites orquestales. El concierto para violín que le pidieron y se disputa-

ron Huberman y Heifetz, es una antología que Korngold hace de sus propios filmes.

La estética vienesa del modernismo, que parte de la deformación exasperada y voluptuosa de los modelos románticos y llega al expresionismo, tiene en Korngold a un curioso representante. Está a medio camino entre Mahler y sus alumnos réprobos de la atonalidad, allí donde todavía es posible silbar por la calle las ocurrencias de los Strauss y Lehar. Inopinadamente, este niño prodigio y mimado nos dejó un retrato placentero y emponzoñado de aquella Viena esplendorosa situada en las fronteras de la locura contemporánea, que es una de las cifras de nuestro tiempo.

El doble fondo

Gastón Baquero (1915-1997)

El pasado mes de mayo murió en Madrid el escritor cubano Gastón Baquero, vinculado a esta casa y, en particular, como colaborador, a esta revista durante largos años. Desde 1959, por obvias razones políticas, debió exiliarse en España, donde cumplió su obra de poeta, crítico, periodista de prensa y radio, y profesor en escuelas de periodismo.

Baquero deja una vasta obra en ambos campos. Entre sus libros de poesía figuran *Poemas, Saúl sobre la espada, Poemas escritos en España, Memorial de un testigo* y *Poemas invisibles.* En 1984, las ediciones Cultura Hispánica publicaron la hasta entonces obra completa en verso bajo el título de *Magias e invenciones.*

Sus trabajos críticos fueron reunidos en sucesivos volúmenes: *Ensayos, Escritores hispanoamericanos de hoy, Darío, Cernuda y otros temas poéticos, Indios, blancos y negros en el caldero de América.* En 1995 la Fundación Banco Exterior editó sus textos en dos volúmenes. Queda por exhumar una numerosa y dispersa obra periodística, oculta bajo una cantidad de pseudónimos, que el escritor elevaba a veintisiete.

La poesía de Baquero, muy vinculada, en sus principios, al grupo de la revista *Orígenes,* que orientaba José Lezama Lima, recoge la herencia del modernismo, su gusto por las eufonías prosódicas, el verso extenso y la referencia suntuosa. A ello fue agregando una peculiar visión católica del mundo, celebratoria de las bienaventuranzas de la creación y de la encarnación del espíritu en todas las calidades y formas de la materia. Sin duda, poetas franceses de talante cósmico y memoria bíblica, como Paul Claudel y Saint-John Perse, también fueron tenidos en cuenta por Baquero. Poesía descriptiva y aun narrativa, anecdótica y ornada de

datos culturales de distinta procedencia, no quita espacio a la reflexión momentánea, la sabia y también inexorable tarea del tiempo, los equívocos y hazañas de la memoria. Como hombre preocupado por el tiempo y el recuerdo, Baquero fue un buen lector de Marcel Proust y se encontró en Lezama Lima con esa suerte de proustismo caribeño y neomodernista que sostiene *Paradiso.*

Una grave intuición hizo conocer a Baquero que nunca volvería a Cuba, ahondando un sensible aislamiento que, a menudo, fue el recurso de su soledad laboriosa. En uno de sus últimos poemas, evoca a La Habana desde su muerte personal, como la ciudad donde no hay muerte. Pero su convicción constante y nunca explícita es que él mismo y su mundo pertenecían a un tiempo histórico clausurado. De ahí su obsesión por las cosas y las gentes pretéritas y su busca de una –de nuevo proustiana– eternidad del Tiempo en el arte.

Quienes lo trataron cotidianamente en alguno de sus trabajos advirtieron que no había en él resquemor por lo perdido, sino, al contrario, un irónico desprendimiento, una tolerante consideración de la enigmática diversidad humana, todo mezclado con la incisiva melancolía de estar para siempre lejos.

En este número de la revista, en memoria de Gastón Baquero ofrecemos una entrevista que mantuvo con él Alberto Díaz, pocos meses antes de su muerte. Contribuimos, de este modo, a la revisión y revalorización de su obra que se vienen cumpliendo en los últimos años, y que empiezan a tener sus consecuencias en el medio cultural cubano, donde su nombre, como no era imprevisible, fue censurado en las décadas que siguieron al cambio de régimen.

Colaboradores

UVA DE ARAGÓN: Crítica cubana, profesora en la Universidad de Miami.
JAVIER ARNALDO: Crítico de artes visuales, profesor en la Universidad Complutense de Madrid.
ADOLFO CASTAÑÓN: Ensayista y crítico mexicano, residente en México.
NORA CATELLI: Ensayista y crítica argentina, profesora de teoría literaria en la Universidad Central de Barcelona.
MIGUEL CASADO: Poeta y crítico español. Reside en Toledo.
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Ensayista, crítico y poeta colombiano. Reside en Bogotá.
J.M. CUENCA TORIBIO: Historiador español, profesor de historia contemporánea en la Universidad de Córdoba.
RAFAEL-JOSÉ DÍAZ: Poeta y crítico español, lector de castellano en la Universidad de Bonn.
ALBERTO DÍAZ DÍAZ: Periodista cubano, residente en Madrid.
JORDI DOCE: Poeta y crítico español, lector de español en la Universidad de Sheffield (Inglaterra).
LUIS GARCÍA MONTERO: Poeta, ensayista y narrador español, residente en Granada.
JORDI GRACIA: Crítico español, profesor en la Universidad Central de Barcelona.
JULIAN JIMÉNEZ HEFFERNAN: Profesor de literatura española en la Universidad de Córdoba.
DANIEL LINK: Crítico y ensayista argentino, profesor de literatura comparada en la Universidad de Buenos Aires.
CLAUDIO MAGRIS: Ensayista y narrador italiano, profesor en la Universidad de Trieste.
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico de cine argentino, residente en Madrid.
ELISA MARTI LÓPEZ: Profesora en la Universidad de Notre-Dame (Indiana).
CARLOS JAVIER MORALES: Poeta y crítico español, profesor en la Universidad de La Rioja (Logroño).
MARÍA ISABEL NAVAS: Crítica y ensayista española, residente en Granada.
NILO PALENZUELA: Ensayista y crítico español, profesor en la Universidad de La Laguna.
PEDRO PÉREZ HERRERO: Historiador español, residente en Madrid.
ANDRE PONS: Hispanista francés, residente en Puyné (Madrid).

La balsa de la Medusa

Número 41/42 1997

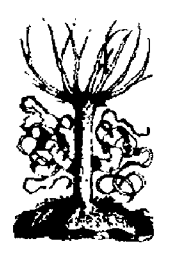
REVISTA TRIMESTRAL

E. de Diego, *Si empieza con un paso...* **C. González Marín**, *No hay futuro sin Marx: Política de la memoria.* **J. Á. López Manzanares**, *Madrid, 1950. Paisajes del exilio interior.* **C. Reyero**, *Equívocos plástico-literarios y caracterizaciones ambiguas en la novela erótica española de entreguerras (1915-1936).* **C. Peñamarín**, *La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico.* **J. Arnaldo**, *Arte y profecía: preconceptos de vanguardia en la España del siglo XIX.* **J. L. Gallero**, *Uno es como es. Retrato de John Epstein.* **D. Aragó Strasser**, *Para una genealogía de la estética.* **J. Romero Trillo**, *La comunidad de San Egidio y la experiencia de Mozambique.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

MARZO 1997

Fco. Javier Navarro Navarro: «Anarquismo y Neomalthusianismo: la revista Generación Consciente (1923-1928)».

José Pérez Adán: «En busca de un paradigma económico para la redefinición del concepto de desarrollo sostenible».

Manuel García Velarde: «En torno a G. I. Taylor, los fluidos y Cambridge».

Isidoro Reguera: «Crítica de la modernidad, racionalidad y relativismo».

ABRIL 1997

Angel Martín Municio: «Ciencia y Cultura».

J. Félix Fuertes y José López: «El espacio y el tiempo en la "Teoría de la Filosofía Natural" de Roger Boscovich».

Carmen González-Marín: «Metáforas Rígidas».

Juan B. Olaechea Labayen: «El infante Don Gabriel y el impresor Ibarra en la obra cumbre del Salustio».

Roberto Moreno y Ana Romero: «Recuperación del instrumental científico-histórico del CSIC. Antecedentes del Instituto "Torres Quevedo". El Laboratorio de Automática».

MAYO-JUNIO 1997

BIBLIOTECAS E INVESTIGACION

Julia García Maza: «Presentación».

Vicente Parajón Collada: «Iniciativas de la Unión Europea en la investigación en el ámbito de las bibliotecas en Europa».

Javier López Facal: «El sistema español de I+D».

Julia García Maza: «Las bibliotecas, un instrumento al servicio de la investigación».

Agnès Ponsatí Obiols: «Redes de bibliotecas en España: la cooperación bibliotecaria como instrumento de desarrollo cultural y científico».

Lluís Anglada y de Ferrer; Margarita Taladriz Mas: «Pasado, presente y futuro de las bibliotecas universitarias españolas».

Concha Lois Cabello: «El papel de la Biblioteca Nacional en la investigación».

Miguel Jiménez Aleixandre: «El futuro de los bibliotecarios».

Alfonso Monsalve Solórzano: «Investigación y servicios de información en Colombia».

DIRECTOR

Pedro García Barreno

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones de C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33

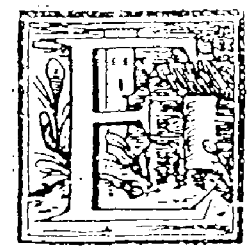
Arbor ciencia pensamiento y cultura

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: **Blas Matamoro**
REDACTOR JEFE: **Juan Malpartida**

PRIMERA PARTE
DEL INGENIOSO
Hidalgo don Quixote de
la Mancha.

Capitulo primero. Que trata de la condicion, y exercicio del famoso hidalgo don Quixote de la Mancha.



N Vn lugar de la Mācha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que viuia vn hidalgo de los de lança en astillero, adarga antigua, rozin flaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, consumian las tres partes de su hazienda. El resto della concluian, sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los dias de entre semana se honraua con su vellori de lo mas fino. Tenia en su casa

RAZON DE LA FABRICA
Alegorica, y aplicacion de la
Fabula.



A Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que hā entrado à Governar este Nobilissimo Reyno, Desvelo de las mas bien cortadas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque, segun Plutarco, *Preclara gesta praclaris indigent orationibus.* Segun lo qual la mia estava bastantemente escusada de tan alto Assumpto, y tan desigual à mi insuficiencia; quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec dochi, nec indocti legant: alteri enim nihil inteligūt: alteri plus fortàm, quàm de nobis nos ipsi:* Causas que me huvieran motivado à escusarme de tanto empeño, à no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerça de mandato, ò mandato que vino con alagos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar à imitacion de Dios con instrumentos flacos; porque como juzgava su magnificencia corta la demostracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareciò que era para pedir, y conseguir perdones mas apta la blandura inculta de vna Muger, que la eloquēcia de tantas y tan doctas plumas. Industria que vsò el Capitā Ioab en

Precio de suscripción por un año (12 números): España: 7.500 pts. Europa: 90$ (correo aéreo: 130$). Iberoamérica: 80$ (aéreo: 140$). USA y el resto del mundo: 90$ (aéreo: 160$).
Ejemplar suelto: 700 pts. más gastos de envío.

Pedidos y correspondencia: Administración de **Cuadernos Hispanoamericanos**
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional.
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfono (91) 583 83 96

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....
con residencia en...
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año..	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año..	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año..	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año..	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Dossiers sobre:

Josep Pla

Gonzalo Rojas

La lengua española y la portuguesa

Imagen y letra

Felipe II

Stéphane Mallarmé

El 98 visto desde América

Eugenio d'Ors

El mercado del arte



MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL



COOPERACION ESPAÑOLA

700 Pts.